

XII - NUM. 119 EDICION EXTRANJERA - DICIEMBRE 1958 PRECIO: 20 PTAS.
ito legal M. 40-1958

ARCELONA

Retorno a la idea de Letamendi: "El cuerpo es un solo órgano, la vida una sola función".

La Psicología debe crear su propia lógica, y a ello debe ayudarle el filósofo.

ntrevista con el doctor SARRÓ



o anunciábamos en el anterior o de INDICE, publicamos en éste eguntas que sometimos al doc- n Ramón Sarró, y sus documen- respuestas. Nos sirvió de pretex- a la entrevista el Congreso Inter- al de Psicoterapia, que presidió, celona, el ilustre psiquíatra.

1.—La Medicina, en el orden científico y profesional, ¿está en condiciones de revolucionar su técnica, derivándola de un estudio psicosomático del hombre?

esta revolución es posible lo de- a ya el hecho de que se haya do en otros países, v. gr., en mérica. La reforma de las ideas a conducta médica data sólo de Guerra Mundial, y se realizó en plazo. En ella intervinieron tres s: a) La aparición en masa de sis de guerra», que implicaba una ción de potencial bélico, fué el y poderoso estímulo para psico- la Medicina. b) El descubrimiento factores psíquicos en la esfera trastornos de conducta infantiles. desarrollo progresivo de la clíni- osomática en sentido estricto.

otra parte, la transformación de icina queda facilitada porque en mos cien años, a diferencia de los pasados, se ha caracterizado a constante tendencia evolutiva. r, que el ejercicio de la Medici- ge en la actualidad una recepti- constantemente conservada y es- a a aceptar nuevos conocimien-tos, algo equivalente a una perpetua juventud de espíritu.

La Medicina está ya acostumbrada a asimilarse conocimientos procedentes de otras ciencias; en gran parte es Física, Química y Biología aplicadas. La novedad de la situación actual estriba en que ha de asimilarse Psicología y Sociología.

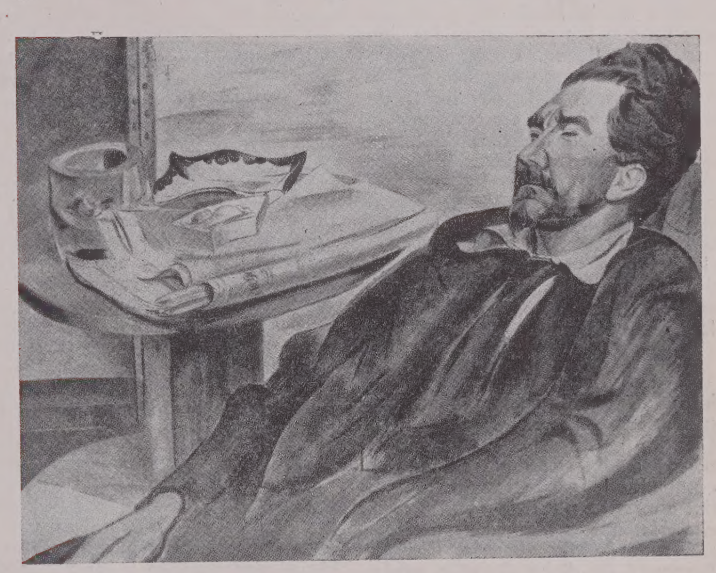
Ahora bien; la adquisición de la actitud y conocimiento psicológicos es algo muy distinto del aprendizaje de una nueva técnica quirúrgica o asimilarse las normas de aplicación de un nuevo medicamento. En realidad, el tránsito de Médico somático a Médico psicosomático equivale a un cambio de profesión. Pero para realizar la revolución que pedimos no se requiere, por fortuna, que los médicos se matriculen en una Facultad de Psicología. Sólo al psiquiatra moderno hay derecho a exigirle tan vastos conocimientos y tan gigantesco esfuerzo. Para el médico no psiquiatra bastará con unas dosis mínimas de clínica de las neurosis y de Psicoterapia breve.

2.—¿Podría usted decirnos qué nuevas concepciones se impondrán en la Fisiología, la Patología y la Terapéutica, a la vista del nuevo planteamiento de los problemas científicos propios de la Medicina, cuyo objeto es ahora, o va a ser pronto, el hombre en su realidad psicosomática?

La Medicina psicosomática implica un retorno a la idea de la unidad del organismo que en España formuló Letamendi. «El cuerpo es un solo órgano, la vida una sola función.» Esto significa que todo acto vital, no sólo los actos de relación, sino también los vegetativos, es siempre psicofísico. Ni siquiera la digestión, ni la respiración, no digamos los procesos de generación, son puramente mecánicos. Nada transcurre en el organismo viviente según el esquema mecánico del reflejo. La participación anímica inconsciente, a través, verbi gracia, de la emoción, puede alcanzar a las células hepáticas o renales. Cabe incluso imaginar, como decía

(Pasa a la página siguiente.)

EZRA POUND, "il miglior fabbro" Página 11



Retrato, por Wyndham Lewis

JACINTO GRAU HA MUERTO

"Lamento mucho, y me pesa en el alma, no volver a la tierra donde nací, ni siquiera aunque no fuese más que para vivir un solo día en ella."

Fotografías, testamento, crónica de sus últimos días y escritos póstumos.

Página 17





El Capitán Ahab, en «Moby Dick». Página 27

Entrevista con el doctor Sarró

(*Viene de la primera página.*)

Víctor von Weizsaecker, que pueda «enloquecerlas» o volverlas cancerosas.

Todo esto son especulaciones; no, en cambio, el hecho probado y tangible de que la enfermedad en el hombre es esencialmente «humana». Es decir, es promovida desde el «corazón». Todo médico debe saber del «corazón» de sus enfermos; dicho en los justos términos, debe conocer la ciencia psicológica. La participación de la Psicología debe ser con iguales títulos, v. gr., que la Bioquímica. Este ingreso de la Psicología en la Medicina crea una nueva Psicología, una nueva Patología y una nueva Terapéutica.

3.—El no profesional cree que la Bioquímica rige el desarrollo de la Medicina. Esta creencia ¿es o no valiosa radical y obsolutamente?

La Bioquímica rige el desarrollo de una vertiente de la Medicina, y de sus progresos no son los psiquiatras los que menos se enorgullecen. Constantemente estamos en contacto con el problema de las drogas psicoactivas. La revolución de la Medicina no consiste en restringir el campo de la Bioquímica, que debe extender audazmente sus investigaciones hasta el estudio de los fenómenos corporales concomitantes con los psíquicos. Ahora bien, concomitancia no debe confundirse con dependencia causal. El mundo de lo psíquico se da indisolublemente unido con lo físico, pero constituye una categoría absolutamente irreductible a lo físico-químico.

4.—Históricamente, los grandes hitos de la Medicina tienen dos grandes nombres, Hipócrates y Claudio Bernard. Entre ambos se puede establecer una relación de continuidad y superación, dentro del concepto positivista de la ciencia. ¿La nueva Medicina continuará, superándola, la de Claudio Bernard? O, dicho de otro modo, el gran libro de Claudio Bernard



El P. Mailloux, de Montreal (Canadá), Presidente de la Sección de «Psicoterapia y Religión», y el P. Aragó, de Barcelona.

«Introducción al estudio de la Medicina Experimental», ¿qué significación tendrá para la revolución que se avecina?

El libro de Claudio Bernard es, hasta la fecha, el que mejor enseña cómo debe razonarse rectamente en Medicina. Su lectura es más recomendable a los médicos psicólogos que a los somatólogos, por una serie de motivos. Los psicoanalistas aprenderían de Claudio Bernard que el «Complejo de Edipo» entendido como situación fundamental de la personalidad de tipo sexual —sin desvirtuar la acepción que Freud le dió—, no es un hecho ni una teoría, sino una hipótesis.

El libro de Claudio Bernard estaba inspirado en la Fisiología. La comparación del psicoanálisis con la Fisiología muestra que esta última no es una ciencia experimental, puesto que no es aplicable el experimento a las zonas centrales de la personalidad. El psicoanálisis sería más bien una ciencia de observación que de experimentación, análogamente a la Astronomía, pero diferenciándose de ésta en que carece de posibilidades mensurativas y, sobre todo, porque, aplicando al hombre una metáfora astronómica, sería un astro que frecuentemente se saldría de su órbita, bien por alienación, bien por evolución creadora.

Por otra parte, la Psicología se acerca infinitamente más a la Fisiología que a la Astronomía, puesto que el organismo es una unidad indisoluble, un microcosmos, pero la psique es, todavía en mayor grado que el organismo físico, **unitas multiplex**. Es decir, es más individualizada la víscera hepática de la renal que una emoción de poder de otra sexual.

La Psicología debe crearse su propia lógica, y a ello debe ayudarla el filósofo, cuya presencia adivino tras las preguntas que se me dirigen.

5.—Una pregunta para nosotros capital. Los escritos de los médicos sobre temas psicológicos apenas trascienden el plano clínico. ¿Cuál es, a su entender, la razón de este fenómeno?

La dependencia de la clínica los hace centrar en el Psicoanálisis, pero no en el Análisis Existencial. Este no ha surgido de la clínica, sino de la reflexión sobre la vida anímica normal.

Freud fué médico en grado superlativo, y partió, como era lógico, de la realidad clínica con la que estaba constantemente en contacto. Los modelos de los que extrajo su teoría de la personalidad fueron siempre casos patológicos. La teoría del hombre, de Freud, arranca de la histeria y de la hipnosis y de la neurosis obsesiva. Sobre estos fundamentos erigió Freud una teoría de la vida anímica normal; pero, a nuestro inicio, el punto de partida imprimió una dirección a su pensamiento, de la que nunca logró emanciparse totalmente. Por esto la visión del hombre en Freud es unilateral. Por esta razón también las teorías de Freud no han revolucionado ni la novela ni la comprensión del hombre en el arte. Freud interpreta siempre al hombre no desde la vivencia, sino desde el inconsciente.

6.—El ritmo científico actual es tan acelerado que las grandes intuiciones son apenas flor de un día. En vista de esto, ¿qué posibilidades tiene la Medicina, actualmente, como base para construir un nuevo «corpus»?

Me atrevo a sugerir que la expresión «flor de un día» es quizá exagerada. En Medicina hay un plano de conocimientos sujetos a un cambio incesante; otro, en cambio, es relativamente estable o sus variaciones son lentas. Las ideas sobre el hombre evolucionan muy lentamente, incluso en nuestra edad vertiginosa. La fórmula de la nueva Medicina Psicológica podría compararse a la de una evolución heterodoxa del pensamiento freudiano. No se rompe, por tanto, la continuidad. El análisis existencial y fenomenológico constituye, más que una revolución, una evolución de las concepciones psicoanalíticas; claro está, planteado el problema en el orden clínico práctico. En el teórico, no hay por qué negar que media un abismo entre la comprensión del hombre como instinto o como existencia.

7.—Una pregunta para nosotros esencial, dada nuestra preocupación humanística. Los problemas que ocuparon al IV Congreso Internacional de Psicoterapia son eminentemente antropológicos; ¿cómo los tratan los médicos en su dimensión histórica general: sociológica, política, religiosa y moral?

Uno de los rasgos más característicos del psicoterapeuta moderno, que ha sustituído el filosofar inconsciente de sus predecesores por una reflexión filosófica consciente, es la aspiración de no transgredir los límites de su disciplina. Los problemas sociológicos, políticos, religiosos, no pertenecen a la Medicina; el médico, en estos casos, sólo puede actuar de asesor dentro de un equipo. Los médicos estamos orgullosos de nuestras aportaciones a la Psicología, pero no tanto que nos ciegue la autocrítica. La nueva Antropología en que nos inspiramos los médicos va más allá de Freud, y, por tanto, ya no es exclusivamente médica. La Medicina vuelve a aplicar conocimientos que no ha elaborado ella misma. Es decir, de una parte, la Medicina no vacila en aplicar los conocimientos sobre el hombre adquiridos por los cultivadores de disciplinas no médicas: antropólogos en sentido estricto, filósofos, economistas, sociólogos, historiadores, etc. Por otra parte, tampoco estas ciencias tienen reparo en servirse de los descubrimientos médicos. En suma, el tema del hombre desborda a todas las ciencias, se explora desde múltiples ángulos, pero en ninguna de ellas se alcanza un saber total. La importancia específica de Freud estriba en haber creado una psicología destinada no sólo a comprender comportamientos humanos, sino a modificarlos.

8.—El carácter antropológico de los estudios del Congreso nos lleva a considerar que el impacto de la Psicoterapia en la Pedagogía es inmediato. Pero la Ped[...] gogía debe operar sobre el núcl[...] ético de la personalidad human[...] ¿Cómo plantean los sabios e[...] problema tan importante y tan [...] quietante para los educadores, [...] legisladores y los jueces?

También la Pedagogía es autónom[...] La Psicología médica y la Psicotera[...] son disciplinas auxiliares, que elimin[...] obstáculos neuróticos, a la tarea pe[...] gógica.

En cuanto a la **teoría del hombre**, q[...] deben de tener presente las normas [...] dagógicas para no evadirse de la re[...] lidad, valen las consideraciones hech[...] a la pregunta anterior sobre lo que [...] dríamos llamar la consciente modes[...] de la Psicología Médica.

9.—Y para terminar, dos pregu[...] tas en una: ¿La presencia de [...] paña en el Congreso tuvo perfi[...] definidos y es sólo actual, o e[...] justificada y corroborada por [...] pasado científico en el campo [...] la Medicina?

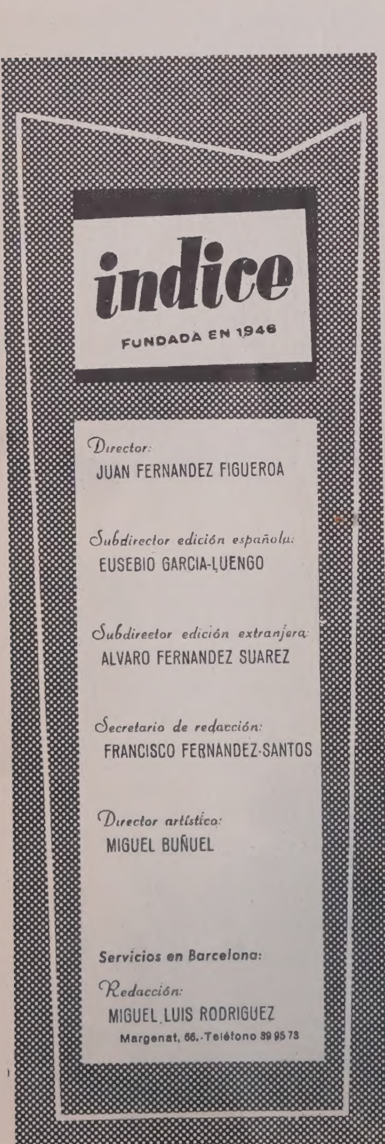
España era acreedora a servir de se[...] a un Congreso de Psicoterapia porq[...] ya desde los tiempos de Séneca, u[...] preocupación básica de nuestra cultu[...] ha sido el tema del hombre. A difere[...] cia de nuestro escaso interés por [...] ciencias físico-naturales, tantas veces [...] mentado, la preocupación por el ho[...] bre nos ha distinguido siempre. El [...] que se escribiera una Historia de la [...] coterapia española ateniéndonos, no [...] término, sino a la idea, quedaríamos s[...] prendidos por el número y profundi[...] de las intuiciones, y a veces conocimi[...] tos explícitos, que se encuentran a [...] largo de nuestra literatura. Por o[...] parte, comparando la literatura de [...] paña con la de otros países, se obs[...] va que nuestro país tiene anteceden[...] en la interpretación fenomenológica e[...] encial del hombre, v. gr., Unamuno, c[...] siderado en su dimensión antropológ[...] y eliminando las implicaciones teoló[...] cas de su pensamiento.

10.—Y ahora, doctor Sarró, [...] margen de las preguntas estric[...] relativas al Congreso, ¿qué co[...] ciente de impertinencias denun[...] usted en nuestro cuestionario? N[...] gustaría saber, positivamente, [...] cuanto numérico de nuestras ig[...] rancias, «desviaciones», despiste[...] errores.

Considero todas sus preguntas m[...] pertinentes, salvo, quizá, el afán de [...] poner que la Medicina quiere invadir [...] nas vedadas. El nuevo pensamiento [...] coterápico se contenta con realizar [...] revolución en Medicina y con que de [...] se deriven algunas irradiaciones ben[...] ciosas para el resto de la cultura. [...] es la idea que inspira el Movimiento [...] ternacional de Salud Mental. La fin[...] dad de la Medicina Psicológica es [...] seguir una mayor normalidad de [...] hombres de nuestra época. Su mi[...] esencial es la de hacer progresar el [...] de curar y el arte de prevenir los t[...] tornos psíquicos, singularmente las [...] rosis. Las derivaciones filosóficas, [...] muy fascinantes que sean, no constitu[...] el objetivo que perseguimos los médi[...]



Conferencia de Prensa sobre la relación médico-enfermo en el Seguro de Enfermedad. El doctor J. Bosch Marín, acompañado de los doctores Sarró, Lamas, Torres Marty, Ferrer, Espriu y Nubiola.



PAIDOCRACIA Y LITERATURA

Por Elena Soriano

- La bandera de la juventud.
- Literatura "hip" y "science-fiction".
- El existencialismo norteamericano.

Cierto ensayo de L. Schücking, ue data en alemán de 1931 y fué ublicado en castellano en 1950 por Fondo de Cultura Económica de léjico, con el título "El gusto literario", ofrece sobre este tema abundantes consideraciones, acaso no muy riginales ni profundas, pero, sin duda, instructivas, sensatas y valederas a la actualidad. Por ejemplo: "En historia de la Literatura, el ser de ta, su colaboración y sus particularidades se explicán, en gran parte, por *humus* sociológico de donde brota creación literaria." Esta imagen eo-biológica expresa el método común y corriente del historicismo moderno, que —dicho sea a grandes ances simplistas y resumitivos— nos ice comprender la gran literatura ligiosa de los antiguos pueblos ientales por su estructura político-cial teocrática; el extraordinario orecer de la filosofía en Grecia, por espíritu gerontocrático, que otorgaba el mayor prestigio y mando a s hombres ancianos y maduros; el ltivo casi único del género épico la Europa medieval, por el genel ambiente belicoso y la supremaa de la casta guerrera; el esplendor la literatura erudita, cortesana y lante en el Renacimiento, por el bierno de la clase aristocrática; el bsiguiente desarrollo de los génes populares, como el teatro y la vela, por el creciente predominio la burguesía, que, sobre todo a rtir de la Revolución francesa, impso sus conceptos, intereses y gus- y llegó a su expresión máxima el romanticismo, y, en fin, el triundel realismo y el naturalismo, co- fenómeno coincidente con el vicioso proceso dominador del proariado y, como éste, persistente sta hoy en casi toda la literatura, ga o no intención social expresa, mese militante o testimonial, comometida u objetiva... Es decir, que clases prepotentes en la vida púca son también las que originan, entan y a la vez complacen los tos multitudinarios de cada lugar poca.

OCURRE QUE EN EL PRESENTE como hace casi treinta años tamn señalaba Schücking, aunque muy pasada, rehuyendo su análisis— "el *nus* sociológico no es tan claro y erminado". Cosa muy natural y licable por el mismo método inpretativo: el signo de nuestro npo —todavía, y pese a sus fallos, ís y excepciones— es la democra- cuya condición básica y definia permite la mezcla, más o menos e proporcionada y justa de todas clases sociales y su participación, cta o representativa, en el gobierde los pueblos. Consecuencia ló- y no lamentable es, en el orden tico, la multiplicación, la diverd y la oposición de gustos, escuey géneros, aunque lleguen a pror confusionismo y desorientación o en los productores como en los sumidores de substancias intelec es. Un *humus* sociológico tan plejo, removido y caldeado como e hoy forzosamente tiene que orir una floración literaria tan coa, variopinta y enredada como egetación de una selva tropical: iso el brote de especies nuevas, entadas por nuevos fermentos les.

no de tales fermentos, sin duda, nás pujante en los últimos años —sobre todo a partir de la pasada guerra mundial— es la *paidocracia*, fuerza tan inédita en la historia que su nombre ni siquiera figura aún en los diccionarios, como no figuraba la palabra *feminismo* en los de hace un siglo. Y, como es sabido, su origen y su expansión universal se deben al jovencísimo y poderoso pueblo norteamericano, que tiene marcado carácter matriarcal. La entrañable relación umbilical entre el poderío mujeril y el pueril es una cuestión muy interesante, pero que ahora me desviaría demasiado del objeto, estrictamente literario, de estas reflexiones. Por la misma razón y además por consabidos, omito la multitud de ejemplos que demuestran el auge paidocrático en todos los órdenes de la vida de modo incontestable, si bien contradictorio: de una parte, no ya con el justo reconocimiento de todos los valores juveniles, sino con su exaltación histérica, es una verdadera psicosis colectiva que afecta hasta a las gentes más maduras y formadas, haciéndolas humillarse para entronizar a la diosa Juventud con tanto fervor como los *sans-culotte* de la Revolución francesa entronizaron a la diosa Razón; de otra parte, con la profunda alarma social y la urgente adopción de medidas de seguridad en casi todos los países —incluso en España, en su Código Civil recién formado—, ante el conocido "problema de la juventud", y que plantea esta misma en una actitud muy distinta a la tradicional. Claro, que en todo tiempo y lugar la juventud fué problemática —sobre todo para el propio joven— y que sus ímpetus iconoclastas y renovadores, a la larga positivos para la especie, siempre dieron quebraderos de cabeza a padres, educadores, gobernantes y sociólogos; pero hasta ahora la juventud, como tal, permanecía enquistada individualmente en los núcleos familiares sin desgajar de éstos sus intereses propios, limitada a juegos de entrenamiento más o menos impacientes, en espera de que le llegase, por mayoría de edad, su turno de emancipación y gobierno. Sin duda, lo que hoy preocupa extraordinariamente, lo que motiva tan apasionado interés por cuanto hacen, dicen, sienten y piensan los jóvenes, es que ellos se definan específicamente como *clase* o *masa* social determinada, con conceptos, intereses y fines privativos —aunque éstos todavía inconcretos y desordenados—, en un movimiento reivindicatorio semejante al feminista de principios de siglo, pero acaso de trascendencia mayor todavía. La historia demuestra que toda permutación de poderes comienza por la anulación de jerarquías —sean de casta, rango, edad o sexo—, hasta llegar a su inversión completa. A este punto parece abocada la sociedad actual, a juzgar por la adulación y el miedo que muestra hacia sus jóvenes. Adulación y miedo son las columnas básicas de toda tiranía: cabe esperar que un día el mundo sea regido por dictaduras paidocráticas. (Lo cual no presupone que vaya a marchar peor que ahora; y, por cierto, y en muchas novelas anticipistas se presenta el universo futuro dominado por el *superman* adolescente, unas veces angélico otras demoníaco.) Desde luego, aunque *juvenilismo* fuera una moda pasajera, no lo es el hecho esencial promotor: la apertura de la sociedad —antaño tan resistente a cada empuje generacional— ante la *clase joven* de un modo tan definitivo e irrevocable como ante el sexo femenino y las razas de color.

POR LO PRONTO, ESTE NUEVO y poderoso elemento del "*humus* sociológico" influye poderosamente en los gustos estéticos de la época y determina todo un arte paidocrático —pintura, música, cine, literatura, etcétera— en sentido subjetivo y objetivo, es decir, producido por creadores muy jovencitos y marcadamente infantilista en su inspiración, su técnica y su problemática. Ya hace años que André Gide dijo que la producción intelectual de su tiempo adolecía de inmadurez y sabía, por lo general, a fruta verde: pues bien, es innegable que hoy gusta más que nunca la fruta verde, híspida, agraz, poco jugosa, sin su forma y tamaño definitivos, pero con el encanto del ser virginal y prístino... Consecuentemente, todo especulador del intelecto —sea editor, empresario o productor de cine— pretende descubrir y lanzar al mercado un nuevo ejemplar de Françoise Sagan, Minou Drouet, Ana Frank, Pierino Gamba, Pablito Calvo, James Dean... Y concretamente en el ámbito literario, la sugestión juvenil colectiva ha formado un círculo vicioso de exigencias e intereses entre autores, editores y público que —como Richardson lamentaba en el siglo XVIII y como ha ocurrido en cualquier otro— "obliga a leer cualquier libro estúpido que la moda convierta en tema favorito de las conversaciones". Pero ya se sabe que la moda no es el arte, aunque lo influya, y que la obra de arte subsiste a la misma moda que la produce: indudablemente, entre la inevitable morralla de la presente literatura paidocrática, quedarán obras y autores inmortales (con la relativa inmortalidad histórica, claro)... Y aquí creo necesario puntualizar mi concepto: no olvido que en toda época hubo genios precoces reconocidos como tales y que la inmensa mayoría de los héroes literarios son jóvenes, muchos de la edad de Dafnis y Cloe, de Julieta o de David Copperfield. Pero el lector de buena fe sabe que en todo momento me refiero a la sobrevaloración masiva indiferenciada y no a la individual selectiva, y que, por muchos ejemplos de ésta en cualquier período pasado, no constituyeron paidocracia literaria por diversas razones: en general, el prejuicio contra la poca edad era insalvable, incluso para grandes talentos, que sólo conocieron el triunfo tardío, si no abandonaron en las primeras etapas la lentísima carrera; la literatura llamada *infantil* y *juvenil* solía ser hecha por adultos y con visión adulta, casi siempre absolutamente irreal, deformada por los conceptos éticos y estéticos en vigor y por las pretensiones didácticas y educativas —mientras que la presente literatura juvenil es subjetiva y libre, sale de la propia entraña del ser joven, expresando con veracidad y frescura su pensar y sentir, lo que justifica por sí solo el interés que suscita—; los famosos relatos clásicos de *casos juveniles*, como las andanzas del Lazarillo de Tormes, la pasión de Melibea, las desgracias de Werther, las picardías de Claudina, el conflicto de conciencia de Ttzel Andergast, la aventura del gran Maulnes, las diabluras de los "enfants terribles" —que tanto han proliferado desde que Cocteau los bautizó y lanzó a la circulación—, se le ocurrían a los escritores como uno de tantos, entre los infinitos motivos que ofrece la vida humana, de principio a fin, sin que desdeñaran los *casos de viejos*, como Ulises, don Quijote, el rey Lehar, Fausto o, el más reciente en fama, el pescador de Hemingway... En suma, la temática juvenil no cundía como fórmula de éxito fácil, ni constituía especialidad sobreestimada, ni agrupaba autores triunfales "menores de equis años", ni el gusto de época consagraba filósofos de veinticinco, como Colin Wilson; novelistas de dieciocho, como Françoise Sagan, y poetisas de siete, como Minou Drouet. Y es que acaso la capacidad de la mente humana no tiene límite cronológico mínimo, como no lo tiene máximo, y todo es cuestión de "cultivo", y tal vez en determinadas circunstancias favorables pululen los "niños prodigio", y la especie rara, en un clima adverso, llegue a ser la opuesta, el "viejo prodigio"... (Pero esto es entrar de lleno en el campo del anticipismo, otra expresión literaria muchachil que comentaré más adelante.)

INSISTIENDO EN MI IDEA fundamental: la literatura paidocrática puede pasar como moda o preferencia genérica, pero ya seguirá produ-

ciéndose siempre con regularidad, porque se trata de un profundo movimiento incorporativo, cuya dinámica social propulsora lo hace más perdurable que un *ismo*, como el dadaísmo o el surrealismo, por ejemplo, incluso más que el romanticismo, también enraizado hondo y todavía activo, por razones análogas. (En cierto modo, la actitud juvenil actual y su manifestación estética se consideran un neo-romanticismo.) Tampoco olvido que tanto el romanticismo como todos los *ismos* fueron difundidos por vanguardias juveniles, como fuerza de choque; pero siempre eran inspiradas y dirigidas por fuerzas adultas, a veces de largo alcance retrospectivo. Y, desde luego, planteaban cuestiones estéticas —más o menos profundas, con frecuencia bizantinas— de carácter general y de aplicación común, no enarbolaron como bandera el *juvenilismo* en sí, no sentaron como principio de su propia supervaloración la poca edad. Por lo demás, la edad juvenil es condición tan fugaz y común a todos los mortales que por sí sola no puede constituir escuela literaria formal ni encerrarse en coto generacional —aunque la moda ocasional así lo pretenda—, a no ser que sus componentes decidieran no crecer —como Peter Pan— y mantuvieran sus actitudes pubescentes aun pasados los treinta años —postura mental tan ridícula como la de una dama sesentona bailando el *calipso* en *bikini*—, o bien se jubilasen, es decir, se suicidasen intelectualmente en honor de la promoción sucesora, que surge, en tan propicio ambiente, cada diez años... A pesar de lo absurdo e insostenible que parezca, el infantilismo literario es frecuentísimo en la actualidad, como es bien sabido. Por ejemplo, Michel Mohrt, en su libro "La novela americana contemporánea" —traducida al castellano—, considera a Truman Capote, Carson Mac Cullers, William Goyen y otros novelistas como cultivadores de un "romanticismo de la adolescencia" y de un mundo de hadas sin adultos: "Niños prodigio, célebres desde su primer libro, ricos de dotes y promesas, parecen incapaces de evadirse del universo limitado de la infancia. Ya se presentan bajo el aspecto de eternos adolescentes y el arpa que pulsan da siempre el mismo sonido, aunque es un son nuevo y grato de oír"... Y también F. J. Hoffman, en "La novela moderna norteamericana" —asimismo publicado en edición española—, comentando la pueril novela de Elizabeth Pollet "A Family romance", dice: "Demasiados novelistas han leído "What Maisie knew", de Henry James, con la falsa creencia de que es la mente de Maisie la que preside el sentido de la obra; la señorita Pollet, al fin y al cabo, tendría que presentarnos su pensamiento de adulta y no el de una Maisie. James seguía siendo él, a pesar de todas sus variaciones de punto de vista." La misma consideración puede hacerse respecto al "Artista adolescente", de Joyce, y "Los monederos falsos", de Gide, obras modelo de muchos aprendices paidócratas.

De todos modos, es curioso que ni Mohrt ni Hoffman traten más que incidentalmente —en los dos únicos comentarios que cito— una cuestión tan importante y significativa como la polarización temática de la producción novelesca de los Estados Unidos en los últimos años, y que resulta evidente en la misma reseña que hacen de las obras más representativas. Indudablemente, ni ellas ni sus autores —que anotaré después en parte— son los únicos que existen; pero el mismo hecho de considerarlos como lo más importantes demuestra la asimilación, la identificación de la misma crítica con el general espíritu paidocrático, hasta el punto de considerar normal su casi exclusiva expresión y no subrayarlo siquiera. Claro que esto es explicable en Norteamérica, cuna de la literatura paidocrática, y donde tiene una tradición y una razón que pudiéramos llamar biológica: la novelística americana es en sí joven, con apenas un siglo de existencia —Sherwood Anderson decía en 1916: "Si somos un pueblo tosco e infantil, ¿cómo nuestra literatura no va a reflejar este hecho?"—; también individualmente, la más espontánea y lógica expresión del escritor es la referida a su experiencia vital cronológica —es muy difícil que un chico de veinte años cuente bien *cosas de viejos*, y, desde luego, en cada generación los escritores jóvenes han retratado a la juventud de la época—, y en un país donde el ser joven goza de los máximos privilegios predominan, con toda naturalidad, los autores jóvenes y sus temas propios. Y también se explica que Norteamérica haya difundido por todo el mundo su propio fenómeno literario-social del mismo modo inevitable que ha propagado la Coca-Cola: "el poder político de un país es lo que impone su literatura", reconoce Michel Mohrt, coincidiendo en el lugar común con Schücking y con la mayoría de los historiadores.

AHORA BIEN, ¿CUALES SON los rasgos y las aportaciones específicos de la literatura paidocrática en boga? A mi ver, en el orden formal no ofrecen hasta ahora ninguna innovación importante. Contra la creencia vulgar de que el escritor joven inventa formas nuevas de escribir, más bien ocurre lo contrario: el joven siente inseguridad y timidez en el manejo de su instrumento y lo suele ejercitar —muchas veces inconscientemente— en la imitación a un admirado *maestro* (tiene razón Malraux al decir que toda vocación artística se manifiesta en el *pastiche*), y es el artista experto y con mucho oficio, el *virtuoso*, quien se lanza a innovaciones arriesgadas, aunque las venga rumiando desde el aprendizaje. Si bien la generación última es más precozmente madura y se siente más prestigiada y, por ello, más audaz en su expresión, es evidente que todavía "no ha roto los moldes" de anteriores generaciones y que sigue escribiendo más o menos "a la manera de" Dostoievski, Zola, Proust, Gide, Joyce, Kafka, Hemingway o Faulkner... Claro está que en su legítimo afán de renovación e independencia, adoptan dos actitudes extremistas: una es el absoluto desprecio por el estilismo, que proviene también del Nuevo Mundo, donde Frank Norris y sus adeptos lanzaron la consigna "¡Qué importa el buen estilo! ¡No queremos literatura, queremos vida!", y donde Gertrude Stein y sus alumnos más brillantes, Hemingway y Fitzgerald, iniciaron, a partir de la primera posguerra mundial, "la estética de la sencillez narrativa", tan beneficiosa para el arte literario en general, al hacerlo más sobrio y limpio, más *depouillé*, usando el insustituible vocablo francés. Pero de aquí se ha deducido todo una retórica de la antirretórica, que fuerza a ciertos escritores ingenuos al rebuscamiento negativo, y que también es el comodín malicioso de los sectores intelectuales más irresponsables. Así, cunde un peculiar "estilo joven", que es un alarde de típicos rasgos primerizos: construcción novelesca esquemática o burdamente complicada e ininteligible; sintaxis pueril, antigramatical y confusa; lenguaje pobre y sin matices, plagado de reiteraciones, frases hechas y vulgarismos; diálogo prolijo, banal, tedioso y superfluo; escasez o ausencia absoluta de descripciones de paisaje y ambiente; carencia de análisis psicológico, de pintura de caracteres, de reflejos mentales y sentimentales; en fin, eliminación de todo elemento "decorativo", es decir, de todo lo que, siendo más o menos accesorio a la narración, la dificulta y antes constituía el llamado "arte de novelar", exigiendo, aparte del talento, un aprendizaje, un esfuerzo sostenido y una experiencia. (Por ello la novela se consideraba género exclusivo de la madurez.) Al exaltar formas literarias regresivas, embrionarias o balbucientes —que nada tienen de común con la "estética de la sencillez", sabiamente trabajada, de un Hemingway ni con la intrincad redacción, hija del intenso volta mental, de un Faulkner—, lo que h ce la paidocracia es valorar e imp ner literariamente sus propias lim taciones naturales, de las que só se salva precozmente algún genio i dividual.

La actitud opuesta, mucho m ambiciosa, positiva y trascendente, la preocupación formalista, la ap cación laboriosa de las diversas té nicas y estilos, la busca obsesiva otros nuevos, que se observa en mejor sector de las nuevas promoci nes intelectuales, tanto american como europeas. Aunque las recet encontradas de momento —tod ellas por escritores hechos, jóvene pero no chiquillos, claro está— se curiosas e interesantes, me parec meras derivaciones de fórmulas pr existentes: por ejemplo, el proc dimiento cinematográfico de Ala Robbe-Grillet en "Las Gommes", " mirón" y "La celosía", el tejido min cioso de tiempo-espacio y pensamie to-acción de Michel Butor en " empleo del tiempo" y "La modific ción", el registro magnetofónico e sayado por Rafael Sánchez Ferlos en "El Jarama"; en suma, tan "l'école du regard" francesa como "objetivismo" que anda propagánd se ahora en España, son pretension utópicas de realismo absoluto, la ete na aspiración a un arte *puro*. (El o jetivismo no existe, ni creador ni c tico, en ningún acto humano, pue como dice Heidegger: "objetivismo subjetivismo son inseparables, porq reposan uno y otro sobre un conce to particular de la relación sujet objeto, la cual los toma por tal su oposición realizada, sin rebusc el porqué ni el cómo de esta opo ción", lo cual ya nos lo había dic más sencillamente un depreciad poeta pensador nuestro: "Todo es gún el color del cristal con que mira")... En fin, a mi ver, sólo pu de considerarse como auténtica n vedad, y no por efecto de ejercici adrede, sino porque responde a necesidad de expresar conceptos nu vos, la utilización de una serie de cablos y frases hechas del peculi *argot* juvenil al uso, numerosísimo América, Inglaterra y Francia —m que en España—, y muchos de cuales están tomando carta de nat raleza en el lenguaje general, habl do y escrito, enriqueciéndolo consi rablemente.

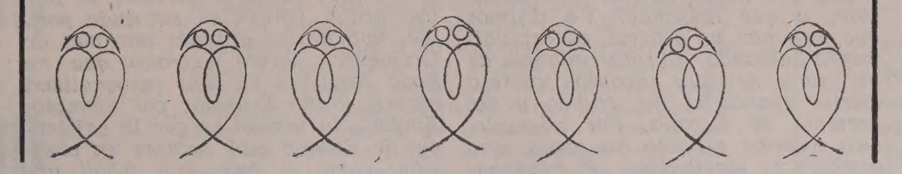
En cambio, el verdadero caráct nuevo, así como la importancia trascendencia de la copiosa produ ción juvenil presente, residen en contenido esencial, en su tónica piritual, que revelan el *humus* soc lógico que la alimenta y ofrecen cuadro más claro y completo del moso "problema de la juventu Por su temática tal producción pue dividirse en dos grupos fundamen les muy diferentes, con sus autore obras representativos, constituyen las dos corrientes paralelas que tri fan simultáneamente en este m mento: la que yo llamaría *literat hip* y la *science-fiction*. El vocal argótico *hip* designa el existencial mo norteamericano, vivo y actuan que tiene rasgos muy diferentes europeo —concretamente de la es culación filosófica de Sartre, aun ambos tengan raíces comunes y m clen sus ramas— y que ha produc el tipo humano llamado *hipster* su país de origen y en cada cual denominación propia: *gamberro*, mo es sabido, en España, según acepción que va adquiriendo el tizo término... En cuanto a la *sc ce-fiction* o literatura anticipi —todavía incipiente entre nosotro apenas reconocida como literatura también debe su impulso decisivo Norteamérica —aunque sus más motos antecesores y sus padres conocidos sean europeos— y en das partes atrae cada vez ma número de lectores y autores de lidad, hasta el punto de que se m tiplican las revistas y colecciones toriales del género, cuyas copio tiradas son arrebatadas por el blico.

Ambas manifestaciones paidroc cas intentaré examinar, aunque breve y superficialmente, en un p ximo trabajo.

E. S.

El "extranjero Fernández" y el "castizo Mr. Smith"

Por Alvaro Fernández Suárez



No recuerdo bien la sión ni el porqué, pues hace de) ya mucho tiempo; pero es el caque un grupo de personas me ro- para pedirme que les hablara de paña. Era por la tarde, en una ciu- sudamericana, en Montevideo. o que estábamos en verano, por- —extraña fragmentación de los os de la memoria— me veo a mí smo, en la distancia, vestido con traje gris y ligero. Me llevaron un sótano, donde —supongo— ha- alguna sociedad cultural, proba-mente modesta, de esas sociedades aficionados al cine, a la pintura, arte abstracto —a qué sé yo— de suelen ser diligentes organizado- estudiantes universitarios, profe-nales judíos, gente inquieta, a me-lo idealista o simplemente que lle- así —preciso es llenarlo— el va- de vivir. Me encontré subido en especie de plataforma y era ne-ario dirigir la palabra a aquellas sonas, de muy vario origen étni- y cultural —italiano, eslavo y tam-n, por supuesto, descendientes de añoles—. ¿Qué podría decirles? Mi eza bullía, poblada de muñecos zantes, de ideas a medio hacer vociferaban tumultuosamente. Lo co definido que había en mi cere- era un estado emocional, una briaguez producida por el momen- por la ocasión, de cuyos antece-tes nada queda en mi memoria. vez aquella coyuntura peculiar biese nacido de una conversación vada con algunos de mis oyentes e una conferencia que yo hubiera nunciado en otro salón el mismo . No lo sé. Soy incapaz de repro-cir ahora una sola frase de mi im-visada charla, un solo concepto. que sí evoco como si fuera ayer mo son las caras de mis oyentes, lpados en torno mío, rostros se-mente conmovidos, en los que ha- lágrimas. Debió fraguar en la sa- en aquel sótano, un estado místi- alguna especie de espiritual co-nión.

QUE LES DIJE A MIS OYENTES una lejana jornada? Me gusta- saberlo. Sospecho que si pudiera catar mis palabras, perdidas en el y en el tiempo, y ponerlas sobre papel no harían, quizá, una brillante figura. Debían ser ideas más bien confusas, cuyo valor nació de la circunstancia y la tensión del momento. Pero creo recordar claramente —esto sí— que hablé del hombre, de cosas esenciales del hombre, un lenguaje capaz, al parecer, de herir el corazón de las gentes dispersas y heterogéneas, y, sin embargo, era del hombre español de quien hablaba.

¿Tenemos derecho a pensar, en virtud de esta anécdota y de otras más —y a causa de la sugestión producida por ciertos juicios de no escasa vigencia— que haya en el hombre español algo hondo y cálido donde puedan reconfortarse, como en un hogar, todos los seres humanos? Dejemos la respuesta en prudente suspenso. Por de pronto, estamos convencidos de que todos los hombres y todos los pueblos, en lo profundo, son muy semejantes, como lo prueba, sobre todo, el folklore. Sin embargo, la aventura cultural ha producido grandes diferencias entre las sociedades humanas y puede suceder que haya en el español, a pesar de la fundamental comunidad de la especie, y también gracias a ella precisamente, algún elemento entrañado —semejante al amor, creo yo, y, por tanto, vecino del odio— que, sin ser exclusivo, claro está, se manifiesta aquí de manera más inmediata, tal vez porque no está sofocado por esquemas racionalistas de conducta convertidos en automatismos de reacción. A esta cosa suele llamársele, con la inevitable imprecisión que prevalece en el reino incierto de las experiencias líricas, humanidad, tener humanidad...

¿No será esta cosa "humana" lo que suscita en los extranjeros, a veces, una afectividad exaltada, una fuerte adhesión a lo español y, más a menudo, una vehemente repulsa? Precisamente a este respecto, me acude al pensamiento que un experto en viajes internacionales observó en quienes visitan a España dos extremadas maneras de reacionar: o un feroz hostilidad o una apasionada entrega. Rara vez indiferencia. Estas vehementes actitudes ante lo español se han advertido, de manera espectacular, en las grandes muchedumbres, con ocasión de nuestras guerras civiles, y sobre todo en la última, que soliviantó formidables borrascas de pasión en todo el mundo. En cuanto es factible medir la intensidad de estos fenómenos, nos inclinamos a creer que la emoción de aquella contienda fué mayor que la suscitada por la segunda guerra mundial. Por supuesto, tan violenta emoción pudo deberse, en primer término, a que la guerra de España polarizó dos grandes corrientes ideológicas que, en aquel momento, se estaban disputando la hegemonía o quizá un futuro y secular dominio sobre el planeta. Pero esto aparte, nos atrevemos a sospechar que hubo de intervenir, en aquella ola universal de afectividad en torno a la contienda civil de un país—después de todo en posición marginal, respecto a la historia de la época—, ese peculiar despliegue trágico que España y los españoles ponen en sus empresas y, también, frecuentemente, en sus actos menudos y hasta en una discusión de café. Si lo español habita en un clima incendiario, no es extraño que los juicios sobre este país sean tan absurdos, sin concordancia sensata con los hechos, con la objetividad. Si buscamos la verdad, objetivamente considerada, en las ideas ajenas—y aun en las ideas de los propios españoles—sobre España, caeremos en la desesperación. Casi todo cuanto se dice sobre este país es falso, carente de ecuanimidad, abundante en equívocos y contradicciones, teñido de pasión, deformado por poderosas cargas emocionales, muy a menudo hostiles, algunas veces desorbitadamente favorables, y esto ahuecado por la retórica, en ocasiones. En suma, el pensamiento vigente sobre España no está nunca gobernado por esa equidad que es producto de una templanza efectiva. Aun hoy mismo, a pesar de que España ha sido relegada al "margen" de la historia por la resultante de las fuerzas históricas en juego durante los últimos tres siglos, y por los protagonistas del momento, tal como si la vieja batalla continuase, los manuales escolares, los libros de ejercicios lingüísticos, los lugares comunes del periodismo, están cargados de una apasionada hostilidad que informa los juicios automáticos de los escolares y del público en todo el mundo.

TAL ES LA CAUSA DE QUE, EN virtud de los esquemas apercipientes en uso, el ojo observador, necesariamente selectivo, propenda a ver siempre, en nuestras cosas, sean las que fueren, el "lado malo", o el "lado negro", y del mismo modo propenda también a ver siempre el "lado bueno" cuando contempla la realidad de otras naciones vistas a través de esquemas de signo favorecedor o positivo. De ahí que el español sea particularmente suspicaz ante el juicio

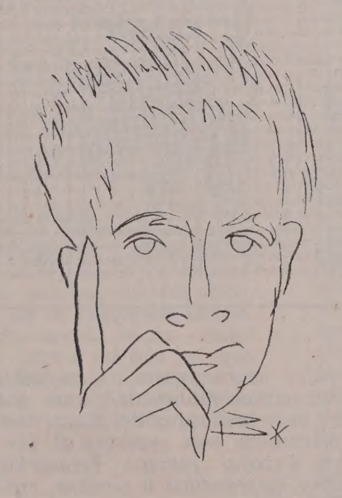
(Pasa a la página siguiente.)

OGER MARTIN DU GARD O EL "TESTIMONIO OBJETIVO"

Muchas veces, la muerte física vivifica a un hombre —en cuanto el hombre es su —, cuando parecía estar desde tiempo atrás embalsamado y encerrado en las vi-as de la historia. El ejemplo de Roger Martin du Gard es representativo: hasta el le agosto de este mismo año, en que murió de un infarto de miocardio, y siendo gloria nacional —Gran Premio de la Villa de París y Premio Nobel de Literatu-937—, estaba ya hace tiempo arrojado al margen de la corriente viva de la actua-l, tanto por voluntad propia de retiro, como por el empujón ciego y olvidadizo as oleadas generacionales. La última —sobre todo, fuera de su patria— quizá le co-a sólo por las referencias de los manuales de literatura; acaso, también por el jo arrojado sobre su nombre, a la muerte de André Gide, por la auténtica y larga tad que le unió con el autor de «Los alimentos terrestres» y sobre el cual publicó, al ocasión, unas «Notas» rigurosas y definitivas. Pero el mismo Gide, en cambio, Proust y otros contemporáneos de Martin du Gard, trascienden, con extensa e sa influencia, de la efímera exaltación necrológica. ¿Por qué esa diferencia? Apar- factor imponderable y misterioso que decide cada destino humano, en el litera-siempre se hallan también ciertas explicaciones razonables en los mismos datos ibliográficos.

oger Martin du Gard, nacido en Neuilly-sur-Seine el 23 de marzo de 1881, dentro a religión católica, apartado de todo credo confesional desde los quince años y ito al humanitarismo científico-materialista, realizó estudios de archivero-paleó-. Sobre éstos publicó su primer libro —una tesis acerca de las ruinas de la Aba-le Jumièges—, en 1909, y en el mismo año inició su carrera literaria con el relato enir!» que, aun primerizo, es ya un esbozo conceptual de la obra única que, en ad, le define y califica: «Los Thibault». Pues las otras producciones, esporádicas diverso género, son insignificantes como atributos de gloria, aunque todas de-tren talento literario: trabajos sobre religión y sociología; novelas, como «Uno osotros» (1910) —tan insatisfactoria para su autor, que destruyó su edición, lo que ién haría después con «L'appareillage», séptima parte de su obra magna—; «Jean is» (1913); «Confidencia africana» (1931), breve e intenso relato psicoanalítico; a crítica de costumbres sociales, como «Diálogo» (1930) y «Vieja Francia» (1933); fin, tres obras teatrales: «El testamento del viejo Leleu» (1923) y «Le gonfle»), que son farsas zolescas sobre la vida campesina, y «Un taciturno» (1932), que drama inspirado en las doctrinas freudianas. En cuanto a «Los Thibault», es una serie novelesca, publicada desde 1922 hasta 1940, en once volúmenes (luego reedi-en nueve), constituyendo ocho partes: «El cuaderno gris», «El correccional», «La temporada», «La consulta», «La hermanita», «La muerte del padre», «El verano 14» y «Epílogo». No se trata de una novela río, puesto que la narración no es ua, sino intermitente, reflejando episodios aislados y representativos de la his- de una familia, con el fin de ofrecer al lector un vasto y fidelísimo retablo de ciedad francesa de la época, trastornada por su gran crisis ideológica y por el cto entre las dos generaciones que terminaron por ser conjuntamente destrozadas tragedia de la guerra europea.

porta señalar, ante todo, que «Les Thibault» no es una obra ideológica, ni de te- ningún sentido, sino rigurosamente testimonial y objetiva, presidida por un sionante espíritu de honestidad intelectual, de inteligencia y de buena voluntad hacia todos los hombres sin distinción. Y como dice Bedier-Hzard: «El perfecto anulamiento del autor da constantemente al lector la sensación de realidad desnuda y la convicción de que las emociones que experimenta no son debidas a ningún prestigio. La ilusión de imparcialidad no ha sido jamás tan lograda.» Hay que subrayar el concepto «ilusión de imparcialidad», porque, en efecto, en la misma *realidad* estricta de «Les Thibault» se conjugan el pesimismo y la esperanza de la pupila humanísima que los captó de la vida para fijarlos en el arte. Y éste es grande, por la armonía en la construcción, por la vivacidad de caracteres, por el dramatismo de las situaciones, por la penetración psicológica, por la belleza sobria y eficaz del estilo: todo lo que ha valido a Martin du Gard un puesto de primera línea en la tradicional novelística francesa de testimonio social, que arranca de Balzac y Zola y culmina en el primer cuarto de este siglo, con el gran trío de compositores de frescos histórico-novelescos: Georges Duhamel, Jules Romains y el propio Roger Martin du Gard. Pero es éste quien merece la unánime y definitiva calificación: el testigo más honrado, insobornable y veraz de su tiempo. El mismo, al recibir el Nobel, estimó que se había querido recompensar «al escritor escapado a la fascinación de las ideas partidistas, al investigador e informador tan objetivo como es posible serlo humanamente». (Todo lo contrario, pues, del escritor «comprometido».) El mismo, también, explicó su peculiar carácter por su formación intelectual, reconociendo que había conservado de sus estudios de archivero «los métodos de trabajo de los eruditos, el respeto por la verdad histórica, una inclinación del espíritu hacia la investigación exacta y la consciencia científica». Y en sus «Notas sobre André Gide», cuenta cómo éste le decía en cierta ocasión: «Usted está junto a Tolstoi. Yo estoy, o quisiera estar, junto a Dostoievski. Y tenga en cuenta que yo admiro profundamente a Tolstoi. Es un testigo maravilloso. Pero confieso que no me basta.» He aquí el quid de la personalidad literaria y humana de Roger Martin du Gard: le falta *algo*, en medio de su admirable perfección. ¿No será ese *algo* la subjetividad, el apasionamiento, la ardentía, en una palabra, el *fervor*? El fervor es el hervor del propio espíritu que lo hace rebosar, para caldear y arrastrar a los demás, a través de tiempo y espacio, y que debe darse en la fe como en el agnosticismo. Es a este incondicional amigo suyo e impasible testigo de su turbulencia, a quien Gide pudo dirigir su célebre frase: «Natanael, yo te enseñaré el fervor...» Posiblemente, la tremenda pretensión de verdad pura —¿dónde está la verdad pura, ni ninguna clase de pureza?— explique que Roger Martin du Gard haya quedado en las letras como un gran maestro sin escuela y sin discípulos.



E. S.

El "extranjero Fernández"...

(Viene de la página anterior.)

extraño sobre su país (por ejemplo, cuando se anuncia que alguien se dispone a hacer una película con algún tema de España), pues sabe, de antemano, que casi siempre será presentado, en el mejor de los casos, con un tinte caricaturesco (empero, la propensión a la caricatura, cuando se enjuicia a los otros grupos hermanos, es un fenómeno normal, aunque en el caso de España acusa matices peculiares y un automatismo más sostenido).

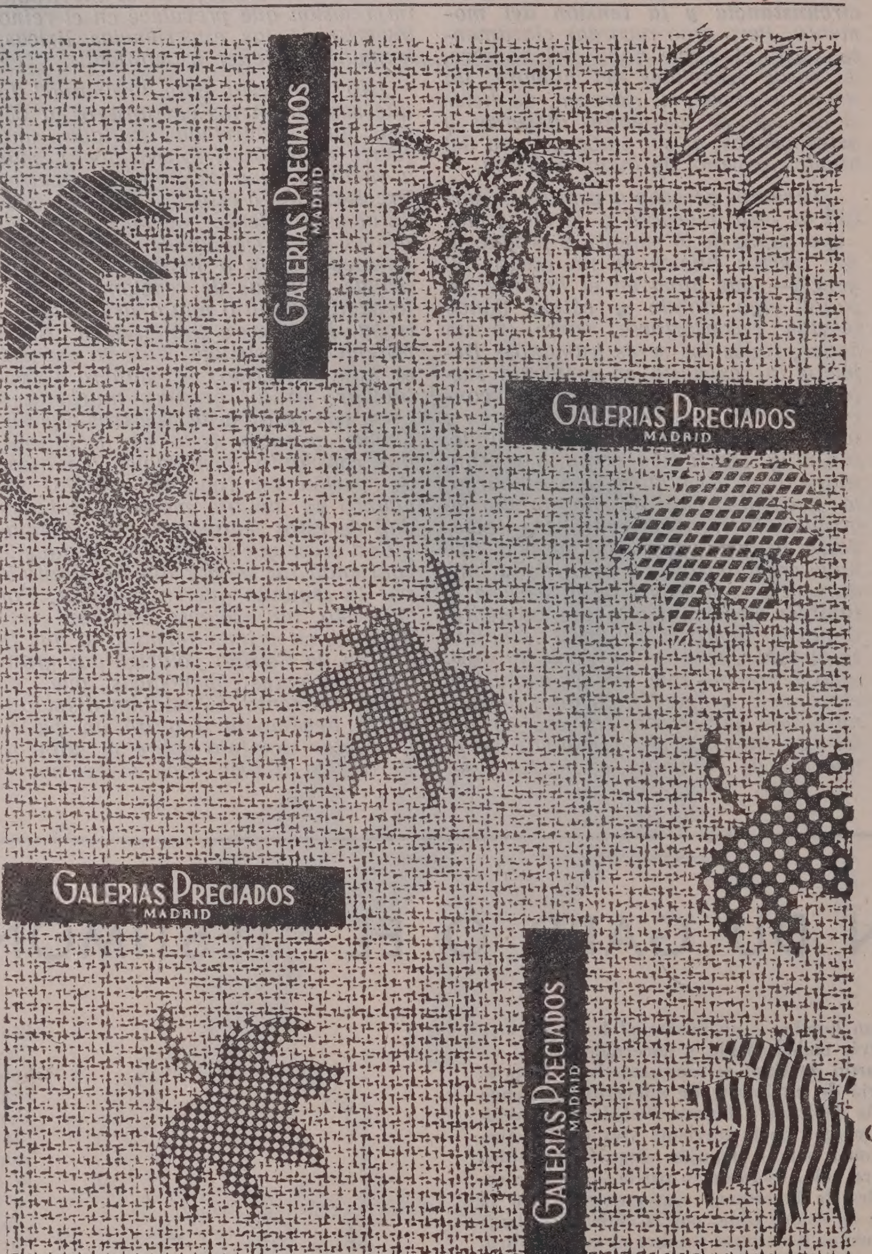
Evidentemente, para que esto acontezca será preciso que exista alguna causa especial. La causa de más inmediata percepción reside, por supuesto, en la Historia de España, que no es una Historia común (larga hegemonía de siglos en el Mediterráneo si se cuenta desde la expansión catalano-aragonesa en la XIV centuria, preponderancia en los siglos XVI y XVII, imperio colonial y contrarreforma, todo ello seguido por el hundimiento). Sobre estas cuestiones volveremos más tarde. Pero claro está que no es todo. Hay que añadir la función de marca desempeñada por este país, seguida por una irritante dominación (el dominio de los pueblos de marca es algo así como la sublevación de los perros guardianes contra los dueños de la casa). También volveremos sobre este asunto. Sólo diremos, por el momento, a este respecto, que sorprende la persistencia, en el mundo actual, de reacciones que proceden de un pasado ya remoto. Un amigo mío me contó que, con motivo de su visita a la actual Exposición de Bruselas, tuvo ocasión de advertir la vehemencia de sus interlocutores belgas al evocar la dominación española en Flandes. Cuando replicó que le extrañaba tan fresca y hostil memoria, siendo así que belgas y alemanes eran hoy amigos y apenas quedaba ya el rescoldo de la recientísima ocupación nazi del país, suscitó en sus oyentes una reacción casi violenta.

Cabe añadir las peculiaridades culturales, propias, justamente, de los pueblos de marca, en contacto con los enemigos de la cultura que defienden. Sobre estas peculiaridades hispanas, dentro de la cultura occidental, insistiremos ahora un poco más, aunque sólo de pasada. Sucede, en efecto, que España, para los habitantes de la zona focal o interior de la cultura europea, es lo que se ha llamado un "plato fuerte", incluso demasiado fuerte. Dicho de un modo vago y con enumeración insuficiente, se trata de una serie de rasgos de varia índole, y aunque no todos sean peculiares, los hace resaltar como exclusivos el ojo selectivo: cierta rudeza de trato, el cariz esperpéntico de algunas situaciones, el rito sangriento del toreo y la manera hispana de entender la religión... Estas características y otras muchas de la personalidad española chocan con la sensibilidad europea que sirve de patrón de juicio y producen efectos obvios, aunque tengan, como tienen, una contrapartida de gracias y valores correspondientes y admirables, a veces admirados.

NOS hemos extendido sobre la contrapuesta reacción que acusan, ante España y sus cosas, los extranjeros. ¿Pero qué sucede con los españoles? Aparentemente, sucede lo mismo o—si se nos exige esta cautela de matiz y cantidad—casi lo mismo. Ya sabemos que el español se encuentra, muy a menudo, en perpetua beligerancia con España y, al igual que el extranjero, puede ser tanto enemigo de su país como amante apasionado. Por supuesto, puede ser también, a la vez, amante y enemigo. Los motivos expresos de amor y desamor no difieren en el español, si atendemos a la expresión verbal, de los que gobiernan la actitud de los extraños.

Por eso puede hablarse de un "Extranjero Fernández" o de un "Extranjero Pérez", que se contraponen no sólo al "Castizo Fernández" o al "Castizo Pérez", sino, asimismo, al "Castizo Mr. Smith" y al "Castizo Monsieur Dupont".

¿De qué índole es esta contraposición, a qué responde? Ya dijimos que responde, en general, conceptualmente hablando, a la discordancia de los juicios de valor europeos frente a ciertas realidades del pasado y del presente de España. Por supuesto, esto engloba no sólo las ideas, sino también la sensibilidad. El "Extranjero Fernández" sufre al chocar con cierta manera de irracionalidad his-



paña, sufre al comparar a su país, en los aspectos materiales, con las naciones más brillantes del Continente, se estremece con espanto al percibir en España fuerzas primarias tremendas, expresadas u ocultas, ruidos subterráneos de un alma violenta. Y con frecuencia vomita, por así decirlo, "lo español", en casos extremos, englobándolo todo, lo malo y lo excelente, porque no lo entiende, desde el folklore andaluz hasta el Siglo de Oro. Contribuye mucho a esta reacción el hecho de que los valores más finos y nobles de la cultura y del ser español se le ofrecen, no pocas veces, falsificados, y "lo español" falsificado o degradado es atrozmente repulsivo (para citar un ejemplo, diremos que no hay nada más abominable que una mujer zafia que perpetra cantares y danzares pseudo típicos y pseudo flamencos: es algo que produce el efecto de un horror triste, absurdo y esperpéntico).

TODO ESTO—Y MUCHO MAS—NOS lleva derechamente a la idea de que España, como tal, es decir, su misma existencia, constituye un problema. Es una entidad problemática, ante todo, para los españoles. No es preciso insistir sobre tal conclusión, puesto que llena, con su congoja, su vida, el pensamiento y la literatura del país. No es preciso insistir y, sin embargo, nunca deja de sorprendernos, dado que España es una comunidad muy antigua y, por eso mismo, porque ha durado y aura y porque creó valores universales de primer orden, porque es, sin duda posible, una de las grandes naciones de Occidente, parece extraño que no haya fraguado en una personalidad segura, como Francia, por ejemplo. Empero, la verdad es que la existencia de España está siempre en cuestión, como si fuese tan frágil que hubiera de jugarse la vida a cada minuto, a cada instante. De ahí el acierto de Américo Castro (1) (prescindiendo de sus discutibles y más que discutibles tesis históricas y filológicas) al formular la intuición existencial de una España que vive desviviéndose.

Sin duda, admito que cabe replicar a esta problemática radical de España con una afirmación, la de la unidad integral e indiscutida de la conciencia española en la época de la expansión. Pero quienes creen en una "desvivencia" permanente y aun esencial de España contestarán que estas congojas profundas del alma española no tenían entonces ocasión de manifestarse, de modo externo y explícito, porque las sofocaba el éxito del Estado. De cualquier modo, a nosotros nos interesa fundamentalmente el hecho observable, el hecho contemporáneo, y este hecho, esta secesión, no es dudosa desde hace, cuando menos, dos siglos, o un poco más, desde Quevedo para acá.

(1) España en su Historia.

Lo que queda dicho debiera bast para eludir una posible confusió Debe suponerse, pues queda implí to, que no establecemos la divisor entre el español de un tipo y el esp ñol del tipo contrapuesto por la fi ra entre las ideologías modernas antiguas ni por las creencias relig sas, conceptualmente enunciadas, cuanto dogma e Iglesia. No creem que la divisoria (si realmente exis en lo entrañable) se corresponda, modo alguno, con la España tradic nal y la España liberal que mar fronteras apasionantes y claras, bre todo durante la última centur Tales diferencias de partido, relati mente al "quid" que buscamos, d cansan en actitudes superficiales. L esquemas políticos y aun filosófic son, a este respecto, más que nad conceptos de sustentación o racion lizaciones para expresar otras inco patibilidades sospechadas y más pr fundas. Así, nuestro "Extranjero Fe nández" puede ser tradicionalista nuestro "Castizo Fernández" pue ser (suele ser, precisamente) an quista.

Esto quiere decir que la divisor radica en algo más soterrado y m nos susceptible de fácil aprehensi que la filosofía, el credo y la polític Puede radicar—planteemos la hipó sis—en un conjunto fundido, o q zá sólo mezclado, de notas divers y aun contradictorias: como suce cuando, ante un cuadro—comple muy rico de formas y colores—, de mos que nos "gusta" o que no n "gusta", realizando en nuestra co ciencia una síntesis emocional; ante una persona—complejo, asimi mo, de figura, carácter, modo de pr ducirse—decimos que nos es simp tica o antipática.

Desde luego, la influencia de es "complejo", es decir, de la "person lidad" externa, "pictórica", de Esp ña, en nuestra actitud emocional es discutible. ¿Pero será todo? ¿Se el "quid" del hecho? ¿Y existe aca un "quid" hispánico.

POR EL MOMENTO, NO EST MOS en condiciones de contestar estas preguntas, ni siquiera de ex minarlas. Las dudas que soliviant tales cuestiones en nosotros son m chas y se enlazan unas con otr En efecto, al relacionar el "quid" c la divisoria, con el factor de di sión, nos hemos precipitado. Quizá "quid", si existe, en vez de divid una a los españoles, si bien no en sentido operativo de la palabra. Ac so el "quid" sea algo común al "E tranjero Fernández" y al "Casti Fernández"...

Y es el caso que, en una prime impresión, nos parece encontrar al válido para ambos en su misma de unión, y ese algo es la manera desunirse, de combatirse. Porque "Extranjero Fernández" y el "Cas zo Fernández" sienten igualmente España como una persona viva, bre la que proyectan una violen afectividad, un amor-odio apasion do, en el que comprometen su ser e tero, como si ella fuese una mujer quien se desea perfecta y pura, y a que se aniquila si defrauda este ide si traiciona. Uno y otro pueden d cir: "La maté porque era mía." después llorarán sobre su cadáver.

¿Esta coincidencia, fraterna y en miga, no nos guiará por el laberin hasta el corazón del "quid", el co zón del misterio?

A. F. S.

El intelectual y el problema de la coacción

Por José Aumente

El "caso" de BORIS PASTERNAK presta a este artículo una nueva actualidad. Escrito, sin embargo, anteriormente, plantea el tema de la coacción en términos mucho más generales; es decir, la coacción ejercida sobre todos los miembros de una sociedad, y la actitud —éticamente imperativa— del intelectual frente a la misma.

En el año 1937, en pleno dominio del nacionalsocialismo en Alemania, fué destituído KARL JASPERS omo profesor de Filosofía. Según afirma él mismo, n tanto irónicamente, la destitución fué debida a ue su mujer era judía, y «no a causa de sus desnocidas opiniones políticas, o de su no interesante osofía». Pues bien, frente a aquel régimen de coacón intolerable, JASPERS, como buen filósofo, se antea en seguida la cuestión de «ver con claridad ué se podía hacer y querer, y deducir las conseencias». Reconoce que «sus supuestos vitales le haan incapaz para una oposición regular activa». Y, tonces, decide —desconcertantemente para nosros, cuando ahora lo leemos—, «hacerse el ingenuo, ostrarse ajeno al mundo, mantener una dignidad tural y, en caso necesario, mentir sin reparo». Pues continúa— «las bestias que están en posesión del der y lo usan para aniquilar, han de ser tratadas n astucia, no como seres humanos racionales». uede verse, a este respecto, el Epílogo a la segun edición de su «Filosofía de la Existencia».)

EL TEMA MERECE, EN NUESTRA OPINION, algún mentario, porque plantea un problema, tan de acalidad, como es la actitud que el intelectual, si es nrado, debe —porque éticamente a sí mismo se exige— adoptar frente a cualquier índole de coacn, proceda de donde proceda. Pero esta coacción importa señalarlo en seguida— no es un patrimo exclusivo de ciertos regímenes totalitarios, sino e también se practica, más o menos indirectamente pero se practica—, por aquellas otras clases poedoras de una situación de privilegio en los países e se llaman libres. Las diferencias pueden ser sonente técnicas. Lo que escandaliza es, siempre, la ma violenta de realizarla. Y, sin embargo, tamn puede ser coacción, al fin y al cabo, ese famo- **Human Engineering** de los norteamericanos —predida técnica de adaptación social—, y que, mira desde otro punto de vista, puede parecer —y zás sea— una forma de mantener la situación de os aquellos grupos detentadores de todos los prigios. Mediante ella, el espíritu de rebeldía, de osición, de negativa, tiende a ser tratado como forma de anomalía patológica. El resultado —y én sabe si los objetivos— es que se logra maner el actual estado de cosas, y crea así las diciones para una explotación sin dolor, sin conos, y, por lo tanto, sumisa y resignada, de las es desposeídas. Coacción menos aparente, más lce» —nadie lo duda—, pero coacción en último emo. Como coacción es, también, toda propada intencionada, o el cultivo de unos mitos, siem que, con ellos, sólo se defienda, en última inscia, unos intereses de grupo. Y como coacción por otra parte, cualquier técnica de conversión, el famoso «lavado de cerebro» comunista, sea quier otra de las muchas técnicas de «conver» religiosa que por el mundo se practican.

tema, por lo tanto, desborda los términos en le fué planteado a JASPERS, y no se limita a regímenes de fuerza. Aunque en éstos, bien es lad, adquiera agudeza y perentoriedad, carácter bién masivo, violencia, y exija actitudes más delas.

HORA BIEN, ES EVIDENTE QUE IMPORTARIA, en er lugar —antes de fijar una actitud—, conse una efectiva **toma de conciencia** —lo que los ólogos americanos llaman «fact-finding»— de «lo se puede hacer» frente a esta situación. Y, en sentido, percatarse de ello significa que, tal y o están hoy estructuradas las fuerzas del poder ualquiera de los regímenes totalitarios, toda ín de **oposición regular activa** sería, a más de inz, lamentablemente ingenua. Porque es manifiesto que ninguna minoría dominante que esté hoy medianamente organizada, puede ser derrotada desde el interior. La experiencia nos lo viene demostrando en los múltiples casos que están en la memoria, y aun en la presencia, de todos. En pocos años, la ciencia y la técnica han proporcionado a los grupos que han dominado —o siguen dominando— en algunos países una serie de tan eficaces instrumentos de coacción, que todas las antiguas técnicas de rebelión popular —incluso las huelgas— han quedado totalmente invalidadas. En su tiempo, aún pudo afirmar Napoleón —y era verdad entonces— que, «a la larga, el espíritu acaba siempre por vencer a la espada». Hoy los términos se han transmutado, y no se trataría ya de espadas, sino de tanques y lanzallamas, frente a los que muy poco podrían los palos y armas cortas que, cuando más, pudieran esgrimir los pueblos sublevados. De aquí que pueda afirmarse, con ALDOUS HUXLEY, que «nunca han estado tantos a merced de tan pocos». Y, por si fuera poco, también nunca la propaganda —impresa, radiada o televisada— ha tenido tantos medios de control ideológico. Hoy, por una casi necesidad vital, todos nos vemos obligados a oír la radio y leer los periódicos. Y así, una minoría gobernante puede aprovecharse de este hábito psicológico, para introducir, sin que apenas nos percatemos de ello, su intencionada propaganda; y esto, independientemente de que reconozcamos, en el plano de nuestra conciencia, que los periódicos son la cosa menos digna de confianza que existe. Porque —es una característica humana— puede uno darse cuenta de los hechos, comprender lo mejor, pero seguir luego, en la realidad, dejándose influir por lo peor.

Ante esta situación real, el intelectual puede optar —caso de JASPERS— por la **abstención**, el no participar, el no hablar, porque todo viene a resultar, en última instancia, inútil. O puede también decidirse por la **crítica**, en el supuesto de que la coacción no sea tan rigurosa o tan centralizada que aquélla le sea posible. Y, entonces, en alguna revista de no mucha difusión, que leen apenas unos cuantos amigos suyos, el intelectual se dedica a señalar toda la serie de injusticias sociales, de atropellos o de monopolios explotadores que le rodean. Canaliza así su mal humor, se siente satisfecho, porque cree participar entonces en una vida «inteligente», justa y libre; y, al mismo tiempo, se considera miembro de una sociedad que, en última instancia, le deja ser «audaz» e incluso «defensor del bien». Su válvula de seguridad ha funcionado, pues, perfectamente. Pero, al mismo tiempo, ha contribuído ingenuamente a que persistieran todos los males denunciados. Porque, como ha señalado DANIEL GUÉRIN —y lo hemos citado en otro lugar—, con estas campañas de crítica se aligera la conciencia de los responsables y, por si fuera poco, se les ayuda a seguir engañando a sus víctimas, puesto que a éstas se les puede hacer creer que su situación va a ser comprendida y que será, en consecuencia, ulteriormente rectificada. Por lo que de este modo, pues, en las personas amantes de la justicia y de la libertad, habrá alimentado la resignación suficiente para seguir aguantando indefinidamente.

NO CREEMOS, POR LO TANTO, QUE, FRENTE a un régimen de coacción, ni la **abstención** sea éticamente aconsejable, ni que la **crítica**, por otra parte, sea lo suficientemente eficaz para ser prodigada. La única actitud que, a más de práctica, sea éticamente aceptable —tengamos en cuenta el principio tan olvidado de que «el fin no justifica los medios»—, seguramente es aquella que predicó GANDHI con el nombre de **satyagraha**, como **una forma no violenta de acción directa.** (Me atrevo a sugerirle a Ediciones INDICE, ahora que anuncia una biografía de Gandhi, que editase también el libro de Krirshnalal Shridharani publicado en Nueva York en 1939 con el título de **War without violence, Guerra sin violencia,** y en el que se describen, al parecer, los métodos y resultados de esta **satyagraha** de Gandhi.)

Por otra parte, cuando la situación no es tan violentamente coactiva, sino que se diluye en una serie de mecanismos sociales que asedian y enajenan al hombre, la actitud del intelectual habría de concentrarse, sobre todo, en laborar por una amplificación, en extensión y profundidad, de la **conciencia crítica.** Porque —habría que repetirlo muchas veces— solamente seremos libres en la misma medida en que **sepamos** de las cosas. La verdadera y única libertad interior radica, exclusivamente, en **saber ver claro**; es decir, saber lo que se sabe y, sobre todo, **cómo** y de **qué forma** se sabe. Sólo así podremos defendernos de toda esa serie, casi infinita, de enajenaciones sociales, ideológicas, psicológicas y aun religiosas que por todas partes acosan; por lo tanto, de lo que se trata —labor del intelectual— es de ponerlas de manifiesto, abrir los ojos de los demás, hacerlas públicas.



PERO HAY MAS; AL INTELECTUAL DEBE exigírsele hoy que esté profundamente vocado a la necesidad de **cambiar** más eficaz, justa y libremente la sociedad en que vive. Han pasado los tiempos en que pudiera entretenerse en interpretar el mundo, buscar la verdad absoluta o hacer gimnasia intelectual, que todo viene a ser lo mismo. El mundo, las situaciones y las verdades tenemos que **hacérnoslas** o, al menos, **cambiárnoslas** a través de nuestra acción sobre ellas. Y todo lo que signifique renegar de esta misión, es una traición y un pecado cometido para con su propio pueblo. Más eficiente, pues, que la «fiebre de la rebelión», o la crítica que intenta «pinchar» —labor de franco-tiradores—, es la de dar una forma y un porvenir a esa actividad esperanzada y esperanzadora. Y para ello habría que fijar, en primer lugar, unos principios a los cuales atenerse. Aunque de ningún modo unos principios abstractos, que a nada conducen, sino que de lo que se trata es de tener una clara conciencia de **lo que se quiere** y, sólo entonces, **atreverse** a decirlo tan fuerte y simplemente como para reunir en sus palabras un haz de energías decididas a proponérselo. La responsabilidad ética del intelectual es, en este sentido, directamente proporcional al grado de su prestigio. Por lo que no debiera dejarse envolver tan fácilmente por esa **inmensa conspiración del miedo con el silencio,** muy hábilmente explotada por las minorías gobernantes mediante el «slogan», según los países, de que «con ello se hace el juego a la reacción», o que «con ello se hace el juego al comunismo». El intelectual, independientemente y por encima de toda ideología, debe de mantener su libertad interior. La defensa del hombre —los valores de su espíritu y la fuerza de su razón— solamente será posible en tanto que, dejándonos libres los unos a los otros, caminemos juntos hacia una total y abierta solidaridad con los demás. Es decir, en resumen, que sería necesario renunciar a cualquier tipo de fanatismo ideológico, a toda índole de coacción, y que, por lo tanto, es obligado que en todo momento el intelectual esté preparado a **ayudar**, preparado a **escuchar** y, sobre todo, dispuesto a **corregir** las propias ideas.

★ ★ ★ *Revista Hispánica Moderna*

Fundador: FEDERICO DE ONIS

Se publica trimestralmente. Dedica atención preferente a las literaturas española e hispanoamericana de los últimos cien años. Contiene artículos, reseñas de libros y noticias; textos y documentos para la historia literaria moderna y una bibliografía hispanoamericana clasificada. Publica periódicamente monografías sobre autores importantes con estudios sobre la vida y la obra, una bibliografía, por lo general completa, y unas páginas antológicas.

Director: ANGEL DEL RIO

Subdirectores: EUGENIO FLORIT
ANDRES IDUARTE

Precio de suscripción y venta:
Seis dólares norteamericanos al año.
Número suelto: 1,50 dólares.

HISPANIC INSTITUTE IN THE UNITED STATES

Columbia University
435 West 117 Street
NEW YORK 27, N.Y.

LA TEOLOGIA ANTE LA CIENCIA MODERNA

Por intermedio de un amigo hemos solicitado del doctor Manyá un trabajo para INDICE, si lo prefería «escrito en catalán». He aquí su noble respuesta:

Te ruego expreses a los amigos de Madrid mi agradecimiento por la deferencia al invitarme a colaborar en catalán a la revista INDICE. Es un gesto noble que obliga, y auténticamente español. Si España ha de ser una unidad sinceramente sentida, es necesario que lo sea a base de esta convivencia, de esta comprensión mutua. A pesar de ello, no he escrito el artículo en catalán, para evidenciar que no tenemos aversión al castellano por imperativos de un nacionalismo intransigente que no sentimos, sino sólo por reacción de justicia natural, cuando se nos impone, para impedirnos el uso de nuestra lengua.

Hace poco surgieron algunos comentarios (no muchos ni tan insistentes como convenía) sobre el fracaso de la enseñanza de la religión en los centros universitarios. Fracaso reconocido públicamente por los representantes del Estado que la dispuso, y por los de la Iglesia para los que suena así como un fallo esencial al gran mandato de Cristo, *docete omnes gentes...*

Sobre el diagnóstico de esta dolencia y su posible remedio se han emitido dictámenes variados: algunos, anodinos o superficiales; otros, con acierto, que, aunque parcial y relativo, sería conveniente aprovechar. Así, por ejemplo, dos tratadistas notables de esta materia, José Luis L. Aranguren y José María Cirarda (*Páginas de la revista de educación*, 10), proponen como solución máxima la de presentar las cuestiones teológicas en su envoltorio histórico (controversias, definiciones, personajes, derivaciones sociales y políticas, etc.).

Sin duda, que este método fomentará el interés por la teología, sobre todo en los que ya lo sienten por los estudios históricos. Nosotros, que lo hemos practicado frecuentemente, lo recomendamos convencidos de su eficacia. Pero... he ahí, por no alargar el comentario, algunas objeciones o reservas.

No todas las cuestiones teológicas llevan un historial que las envuelva: muchas, las más acuciantes, se producen en la conciencia personal del pensador sin conexión, al menos directa y expresa, con alguna controversia histórica ruidosa. ¿Y entonces hay que inventar historietas para envolverlas? ¿O forzarlas hacia historias verdaderas? No rehusaríamos en absoluto tales procedimientos, pero no podríamos entusiasmarnos con ellos: sobre todo tratándose de inteligencias que ya han pasado los días de la infancia.

Las exigencias religiosas de la conciencia moderna van más allá del interés histórico: se plantean en el campo de las intimidades intelectivas, de las convicciones sinceras y firmes. Si no se llega resueltamente a este campo, de poco sirven los preámbulos e involucros históricos. La religión no es, ni ha de ser una pieza de museo, sino una vivencia actual. Una vivencia, que aun siendo en primer término intelectiva (*fides fundamentum et radix*), debe sin duda proyectar sus luces y sus imperativos sobre la vida integral del cristiano. Pero la misión directa y *formal* del profesor no se refiere, como la del confesor, director espiritual, etc., a esta segunda parte derivada, sino a la primera, a ilustrar y convencer las conciencias. Los escritores aludidos insisten en atribuir al profesor de religión funciones que más bien son de director espiritual (dirigir y consolidar la vida cristiana integral, teórica y práctica, del discípulo) y parecen olvidar la que es misión *específica, formal, propia*, del profesor de religión.

Por lo demás, el envoltorio historicista se ordena a excitar el interés y, por ende, animar la atención sobre las verdades dogmáticas. Pues bien, un profesor con alma y preparación de tal consigue estos efectos con involucros de historia, o sin ellos: sus recursos son tan sutiles como inagotables. ¿O es que nos encerramos en la aberración laicista de suponer que la doctrina religiosa carece de interés autóctono y sólo tiene el que le presta la circunstancia histórica?

LA EFICACIA DOCENTE está sujeta a una ley fundamental indispensable: el *interés* por las materias que se enseñan. Y ese factor psicológico, que llamamos interés, exige que las materias de enseñanza afecten de alguna manera (por coincidencia, por choque, admiración, belleza, ampliación, etc.) a las vivencias personales del discípulo. Por tanto, hay que presentar las lecciones teológicas de cara a esas vivencias, y hay que hacerlo con resolución, sin esquivar el conflicto que se planteará en las intimidades de la conciencia del interesado: un período de crisis, un forcejeo que se resolverá por vía diplomática, esto es, con un acuerdo sincero, o se planteará en el terreno belicoso de una oposición, que parece irreductible. Ha llegado entonces el gran momento de la labor del profesor de religión: conducir la conciencia del joven a la solución *diplomática* del conflicto, encajando el ideario teológico con las vivencias intelectuales del alumno.

Y entre las vivencias intelectuales (aquí nos referimos exclusivamente a éstas) del pensador auténtico se destaca una que invade, sobre todo en nuestros días, y domina todas las manifestaciones de la vida humana: el espíritu de libertad, de independencia, de horror a toda imposición dictatorial. Es éste, sin duda, el gran problema, la dificultad máxima de la docencia teológica: una incompatibilidad esencial que parece insuperable. Si la teología se funda en la revelación divina, jamás podrá ser una vivencia autóctona: está condenada a actuar de imposición que viene de un exterior dictatorial, dogmático. Es, pues, quimérica la pretensión de encajarla con las vivencias autonomistas de la conciencia moderna. «El repertorio de eso que tenemos que pensar sobre Dios (teología), no podemos averiguarlo por nuestra cuenta y medios. No es cuestión de razonamientos. Dios lo ha revelado a la Iglesia. Los dogmas son absurdos, pero son un hecho bruto con que tenemos que contar.» (*En torno a Galileo*. Obras completas de José Ortega y Gasset. Vol. V, 1947, pág. 144.)

Empezamos confesando la fuerza de la objeción a que vamos a contestar. La docencia teológica, especialmente en nuestros medios intelectuales, de marcada significación independientista, requiere una sutil penetración psicológica y un estudio profundo de la teología. Es una labor difícil, pero no absurda. Las imposiciones doctrinales de la revelación no presentan el choque decisivo con las tendencias autonomistas de la conciencia moderna, si se presentan racionalizadas. Hablando en términos generales, el *rationale fidei obsequium* no es una dificultad insuperable para nuestras juventudes intelectuales. Pasaron ya felizmente, o van pasando, aquellas oscuras modas de ateísmo cerrado, de obstinación materialista, de horror al misterio. Y tratándose del sector a que aquí nos referimos, que mira el ideario religioso con cierta predisposición favorable, con simpatía inicial, este obstáculo se puede dar casi por resuelto. Aun dado su independentismo, la conciencia moderna acepta sinceramente la necesidad inicial de un credo religioso. Pero una vez aceptado en su generalidad el ideario teológico cristiano, plantea en la conciencia moderna una serie de dificultades urgentes, que si no se resuelven satisfactoriamente, acabarán por hacerse incompatibles con el mismo credo teológico.



Insisto en que no trato aquí de dificultades ascéticas, de vivencias de orden afectivo y moral, sino del orden intelectivo, que es el campo propio y formal de la docencia teológica. Estas dificultades se las ha de resolver personalmente el mismo interesado; pero el profesor de religión puede y debe (es su misión esencial) ayudarle, asistiendo solícitamente, sin autoritarismos, a la evolución de la crisis, con enseñanzas concretas y generales, pero siempre con argumentos *convincentes* y con *sinceridad* absoluta sobre su valor probativo. *Hic opus, hic labor!* Se requiere una compenetración, una *convivencia*, con las vivencias del intelectualismo moderno, con su mismo espíritu de autonomía intelectual.

Nada hay que repugne tanto a la conciencia de un intelectual moderno como la insinceridad y las imposiciones dictatoriales. Hay que *convencer*. Y para convencer hay que resolver satisfactoriamente cuestiones que, aunque planteadas por mentes juveniles, con frecuencia tocan lo más profundo de las especulaciones teológicas. ¿Y esta profundidad teológica la posee cualquier profesor elegido por razones especiales (de burocracia, combinación de personal, favoritismo, propaganda, etc.)? ¿Una teología formularia, anquilosada, deshumanizada, mal digerida, como la que todavía vive y pulula obstinadamente en ciertos medios docentes eclesiásticos (hablamos en general, sin intenciones concretas), puede convencer, ni siquiera interesar a nuestras promociones intelectuales? ¿No provocará más bien la decepción y la antipatía?

PERO SE NOS DIRA, SE dice más o menos expresamente: nuestras juventudes no están preparadas para ejercer personalmente esta labor de fijación teológica. Y vendrán las actitudes pretensiosas y pedantescas, y, lo que es peor, las desviaciones, los errores intolerables.

Resp.—El peligro es real, pero un profesor competente lo anula o lo atenúa: por de pronto, inculcando y *demostrando* a las mentes juveniles de aspiración autonomista (son las que valen más y las más refractarias a reconocer sus deficiencias) la falta que padecen de preparación. Hay que *convencerlos* de la realidad de esta defectuosa vivencia, haciéndoles sentir al vivo el hecho de su impreparación para una labor que requiere plena madurez intelectiva.

Conseguirá con esto ventajas muy apreciables; la siguiente, entre otras: fomentar en la conciencia del joven pensador la humildad intelectual tan necesaria en estas materias; la humildad y la obligada cautela con que habrá de proceder, si alguna vez le ocurre impugnar dogmas o doctrinas teológicas que él no conoce a fondo, y sobre las cuales una conciencia sincera puede y debe consultar a personas que pasaron la vida estudiándolas intensamente. De lo contrario, se expone al ridículo, que tanto horroriza a los jóvenes intelectuales.

En nuestras juventudes estudiosas, que suelen proceder del seno de una familia cristiana, los resultados de la docencia teológica van por otros caminos: inducen la feliz sensación de ver confirmadas por una crítica sincera aquellas creencias recibidas en la infancia, de la madre, del maestro, del sacerdote. Nada hay más consolador, ni más confortante. La mente juvenil, bajo esta vivencia, supera sin dificultad la crisis religiosa propia de su edad, y recibe como *ex opere operato* los efectos de una *confirmación*: psicológica o teológica, pero definitiva.

Y a fin de cuentas, y en cualquier caso, ¿qué es más indeseable: las audacias pedantescas y aun los desplantes y deslices casi siempre y fácilmente corregibles en una conciencia que se interesa sinceramente por la doctrina teológica), o el desinterés, el desengaño y la aversión religiosa que va cundiendo, por desgracia, en nuestras juventudes intelectuales?

J. B. MANYÁ, Pbro.

Juan Marichal y la voluntad de convivencia

Según carta en que nos adjunta el trabajo que aquí incluímos, Claudio Guillén, hijo de Jorge, el ilustre poeta, salió de España "a los doce años". Con ello nos pide, "por Dios", que no vacilemos en "rectificar alguna incorrección en su castellano". El lector verá en seguida que esta petición, amén de su modestia, es innecesaria.

El trabajo de Claudio Guillén sobre el libro de Juan Marichal "La voluntad de estilo" nos obliga a reiterar el tema, del que en el número 115 de INDICE dimos ya noticia cumplida. Incurrimos, sin embargo, gustosos, en tal reiteración por las razones que se exponen.

Claudio Guillén, junto con el propio Marichal y con Mario Maurín y otros, componen un grupo significativo de españoles en los Estados Unidos, hijos de emigrados en su mayoría, el cual grupo se distingue —sin que la generalización suponga "uniformismo"—por la preparación cultural solvente, el ánimo de comprensión de la conciencia hispana y la superación de antagonismos.

Este grupo—Maurín ya es nuestro colaborador—tiene puestos sus ojos en una obra como la de INDICE, cuyo propósito para los lectores es evidente. No está de más insistir: se trata de mostrar con ejemplos —no de palabra, de obra—que la convivencia en la disconformidad es posible; que la libertad es un sacrificio y no una canonjía; que el respeto por el prójimo—cuanto más errado o débil, más—exige fraternal amistad y no simple condescendencia; que los españoles, en fin, hemos de reinventar nuestro porvenir sobre las bases sólidas, originales—leales al genio hispano, pero no anacrónicas—, prudentes y audaces.

Por si sirve a ideal tan noble, incluímos el trabajo de Claudio Guillén y abrimos estas páginas a sucesivos textos. "No se dará usted cuenta de lo que para nosotros podría significar tal colaboración... En otra carta, que ya he comenzado y en que saco el rábano por las raíces, le hablaré... Le habrán dicho sus nuevos colaboradores que el publicar en su revista sería para ellos una emoción, etc. Para mí también, pero, como emigrado, la emoción es distinta, y fuerte."

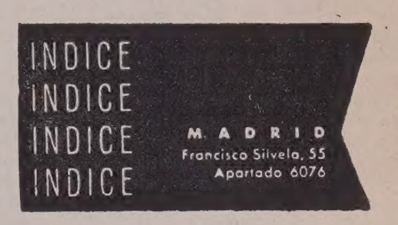
EN este volumen ha re-ido Juan Marichal la mayor parte sus trabajos sobre la tradición del sayismo español. Varios de ellos n aparecido anteriormente en re-tas literarias; así, por ejemplo, los e tratan de Gutiérrez Díez de Ga-s (siglo XV), Antonio de Guevara VI), Montaigne en España (XVII), jóo y Cadalso (XVIII), Unamuno Ortega, Américo Castro y Pedro Sa-as (XX). A estos estudios se han adido ahora nuevos capítulos so- los albores del ensayo en el si- XV, sobre Santa Teresa, Queve-y Jovellanos. Con ello se nos brin-una serie de calas en el curso o historia del género en España (elu-el término "desarrollo" por cuan-esta forma, según Marichal, ha ecido de un desenvolvimiento co-ente). La única época omitida es siglo XIX. Ciertas notas de final capítulo descubren la ocasión o tivo con que estos trabajos fueron npuestos originariamente. Mas la na de las partes queda caracteriza- a todas luces, por una notable dad de propósito, de actitud y de ificado.

mi juicio este libro es digno de a alabanza y de una muy seria sideración. Precisamente por tra-e de una obra de ejemplar cali- debo hacer constar aquí mi es-a por ella antes de pasar adelan- una presentación de su conte-.

JUAN Marichal pertene- la generación más joven de emi-os españoles, y dentro de ella a nes se formaron primero en Mé- y luego en los Estados Unidos. enido la oportunidad de estudiar la dirección de Américo Castro. vez sea esta la causa de que la de Marichal haya logrado per- equilibrio entre la originalidad pensamiento y de la palabra, por parte, y, por otra, la fiel con-ación al asunto estudiado, es de-a unas verdades independientes a inventiva y de las exigencias onales de quien escribe. Y henos el resultado, que es un modelo storia literaria. Pues no es insí-ni enfadosa, como la de tantos tires" de la erudición; ni tam- se limita a unas cuantas vague-s intuitivas, como les ocurre a os ensayistas franceses o norte-icanos, o, en general, a cuantos s producen lo que podríamos ar el tedio crítico y la frustra- poética. La fidelidad de Marichal oficio de historiador le ha sal- de tales trampas.

es cualidades, por ser más pre- podríamos señalar. En primer lugar, la aptitud para concentrar la atención del lector en los hechos sobresalientes y las ideas primordiales. Esto se ha alcanzado mediante una prudente selección de pasajes representativos, útiles para el tipo de veloz sondeo que Marichal practica. La oportunidad de tales citas no sólo prueba el sentido táctico del crítico, o su buen gusto, sino demuestra y aduce esa amplia cultura que responde a una íntima vocación suya. En segundo lugar, y esto es aún más propio de la manera de Marichal, descuella lo que Azorín denominaba el arte de las transiciones —dominio sutil que es algo más que un ornamento del párrafo—. Nos hallamos más bien ante la manifestación de una mentalidad abierta, ajena al espíritu polémico. La dialéctica de Marichal raras veces se vierte en el dilema "o esto o lo otro", sino al revés, se esfuerza por conseguir que los extremos se toquen o se complementen en democrática confrontación. Y, finalmente, hemos de mencionar la ausencia, tan significativa como aleccionadora, de todo dogmatismo teórico. Lejos de ser un ecléctico o un despreocupado (pues en este libro ciertos propósitos son constantes y sinceros), Marichal pone en tela de juicio el método utilizado al iniciar toda nueva investigación, o cada vez que se enfrenta con un asunto diferente, haciendo constar que ninguna mirada fija es susceptible de abarcar las tres dimensiones que todo fenómeno de cultura implica. No deja, por ejemplo, de situar por lo general las realizaciones del ensayista (según exigirían las ideas de Américo Castro) dentro del repertorio de posibilidades y de improbabilidades de preferencias y de aborrecimientos, que constituyen la tierra o la "morada" del vivir hispánico. Así, el estilo de Feijóo se nos presenta como una muestra eficaz de una tradición poco menos que permanente, "el senequismo literario español" (o creencia en la comunicación literaria como libre afirmación del individuo). Mas otras perspectivas vienen a completar el sentido de lo privativamente nacional, libertándose Marichal de lo que Leo Spitzer llamaba "el hispanocentrismo español". Guevara se perfila a la vez como un español del siglo XVI y como un renacentista europeo, enamorado de los vocablos. Y, a la postre, el capítulo dedicado a Jovellanos se apoya en la sugestiva idea de que la substancia de un período histórico, tal como la Ilustración, puede apreciarse más puramente no en sus representantes más notables (en este caso los *philosophes* franceses), sino en sus figuras secundarias o marginales (o sea, las españolas).

LA posición de Marichal es en sumo grado provechosa, tanto en lo que atañe a la crítica en general como en su aplicación al tema particular que es asunto de su libro. Veremos que dicha posición le permite, ante todo, resolver el problema más espinoso que hoy por hoy debe afrontar la crítica literaria. Aludo a la división entre lo que podríamos llamar, por un lado, la obra de arte como "acto" (es decir, como actividad e iniciativa humana, fruto de un existir individual y de un momento histórico), y, por otro lado, la obra de arte como "artefacto" (o hecho que da pie a la emoción estética, anula todo lo ajeno a ella y aprisiona al lector o espectador, enteramente colocados en el presente). Sin duda Marichal desearía eludir esa disyuntiva, desembocar de ese callejón sin salida. Y está en posibilidad de hacerlo por la concepción del ensayo que mantiene en su libro: "hablando estrictamente no hay ensayos, sino ensayistas" (pág. 12). No debe entenderse a esta afirmación, sin embargo, como si Marichal negase con ella la existencia del género que investiga. Cuando se dice que sólo hay ensayistas es por cuanto el ensayo ha de concebirse dinámicamente, o, según pensaría Ortega, como "obra operante". En este sentido, el escribir ensayos no significa lograr una acabada "estructura de normas" (dicho con palabras de René Wallek), sino estar entregado a una forma de acción, usando el lenguaje como lanza o instrumento. Por eso puede amoldarse completamente el carácter de cada ensayo al de su autor, y está justificada la negación del género como algo que "esté ahí", con anterioridad al ensayista, o como un conjunto de procedimientos con los que el escritor se vea obligado a encarBarse. La gran variedad que ostenta el ensayismo español es debida, según Marichal, a las muchas y violentas vicisitudes que la sociedad española ha sufrido durante siglos. La tradición del ensayo británico puede ser interpretada en función de una estabilidad *social*, que fundamentó la vida inglesa desde Addison a Virginia Woolf. "El dramatismo permanente de la historia española hace, por el contrario, que en el ensayismo hispánico se den constantes altibajos en el porte expresivo de los escritores y en sus formas de individualición humana" (pág. 14). La participación individual del escritor en el ensayo concebido como *acción* es de tal índole que puede llegar a preferirse incluso la incoherencia o la imperfección a la posibilidad de que el autor quede, por decirlo así, superado o suprimido en su persona por la obra que él ha forjado. De este modo el ensayo viene a ser principalmente una serie de "formas articuladoras", por medio de las cuales el escritor intenta identificarse tanto con un determinado público como consigo mismo. Nos explicaremos.



LA naturaleza de estas articulaciones está implícita en las palabras, de raigambre española y también alemana, "voluntad de estilo" (*Wille zum Stil* más que *Stilwille*). Un equivalente apropiado podría ser "afán de expresión y de comunicación". Uso el término "afán", tan significativo en el pensamiento de Américo Castro (quien en su libro dedica espléndidas páginas al "tema del vivir afanoso"), porque con él se pone de manifiesto lo mucho que Marichal debe a su maestro y asimismo al concepto orteguiano de la vida como drama, como obligación urgente de elegir y de realizar el "proyecto vital" de cada uno.

Se nos presenta este dramático afán, que Marichal trata de captar a cada paso, siempre bajo un doble aspecto. En primer lugar nace la íntima necesidad o deseo del escritor por plasmar y, aún más, idear su "yo". Nada más castizo, cierto es, que esta clase de personalismo. Al escribir, el ensayista empieza por amoldar y asentar su propia persona. En este sentido es Marichal un crítico psicológico, aunque —entendámonos bien— no a la manera de Sainte-Beuve (pues éste buscaba al hombre a través de la obra, y en *La voluntad de estilo* se define la acción a través del escritor). El método de Marichal tiene más bien un alcance antropológico y pudiera incluso concordar —aunque siempre con referencia a realidades históricas— con ciertas ideas de Jung. Todo ensayista anhela revestirse, sépalo o no, de un "yo ideal" o disfraz (o "persona" en Jung), y así la voluntad de estilo se hace el instrumento de una ansiedad por ser, por perpetuarse más allá de las inertes condiciones del propio existir. Un proyecto vital que es autocreación del hombre da origen a la creación del estilo ensayístico. Mas con esto solamente vemos una cara de la medalla. Lo propio de estos escritores españoles es, por otro lado, que dicho afán individualizador es indivisible del prurito de enlazarse con grupos y metas sociales. De ahí que sean tan frecuentes en las explicaciones de Marichal los comentarios de índole sociológica. Lo que él considera más revelador, dentro de esta perspectiva, no es el medio del cual proviene el escritor, sino el público o los hombres a quienes se dirige, para quienes modela su lenguaje y con quienes trata de asociar su "yo ideal".

Ambas perspectivas —social y psicológica— requieren un dominio del

(*Pasa a la página 26.*)

PEZOA VELIZ,

el gran desconocido

Poe-sía

Por ANTONIO DE UNDURRAGA

En el presente año de 1958 estamos rememorando a Carlos Pezoa Véliz, el poeta nacional de Chile, con ocasión del cincuentenario de su muerte. Había nacido en 1879, y falleció (como ya virtualmente quedara dicho) en 1908, sin haber cumplido los veintinueve años de edad. Pero en su vida se suman muchas oscuridades y batallas: oscuridad que produce su nacimiento, en calidad de hijo natural de un desconocido español que era dependiente de una tienda, y de una humilde mujer que fué casi una criada doméstica. De modo que este ser único y predestinado no tuvo cuna dentro de la primera categoría del Código civil, ni tampoco un patrimonio de fortuna. Y sus apellidos no fueron ni Pezoa, ni Véliz; por el contrario, eran Moyano y Jaña. El nombre suyo proviene de sus padres adoptivos, dos comerciantes minoristas, honestos, afectuosos y también oscuros. Su madre adoptiva murió de un ataque fulminante al corazón que dejó a su marido solitario y transido de espanto. Tan duro fué el impacto, que andaba por las calles como un sonámbulo, y un tranvía eléctrico (de los primeros que corrieron en América del Sur) le cortó ambas piernas; quedó agonizante y falleció en la *morgue*. El poeta, horrorizado, alcanzó a venir de Viña del Mar, en el mismo día, a Santiago de Chile, y contempló el macabro espectáculo, cuando su padre ya había muerto y estaba el cadáver tendido en una mesa de mármol con las piernas enfiladas en otra dirección que la del cuerpo.

Sin empleo, casi un vagabundo, durmiendo, a veces, en la Biblioteca de la Marina de Guerra, en Valparaíso, Pezoa Véliz se hizo de un acervo humanístico, y fué Bachiller en Humanidades. Nadie sabe cómo ni cuándo, pero obtuvo su diploma y una vasta cultura. Hermoso, pronto se le vió vestido en forma elegante e impecable. Era profesor de diversos colegios, y, finalmente, después de haber cambiado telegramas con el hombre que luego fué presidente de Chile, don Pedro Montt (que conoció la cultura alemana y que sabía griego), pasó a ocupar un cargo de verdadera importancia, en calidad de primer jefe administrativo de la Municipalidad de Viña del Mar. En sus dramáticos días de bohemio y vagabundo, payó a lo divino y a lo humano, y tuvo famosos contrapuntos con los poetas populares de la época. Fué, además, tesorero de una sociedad de anarquistas, y de ellos recibió una paliza horrenda, pues, para alimentarse, hubo de utilizar los fondos sociales. Asimismo, contrató suscripciones para la revista de Marcial Cabrera Guerra. Por idénticas causas, no pudo dar cuenta de los mismos, y su director ingresó en el dramático reino de la lucura. Cuando su vida era plena, cuando el dinero ya le sobraba, vino a su puerta la catástrofe. Vivía, en 1906, en Viña del Mar, la ciudad paradisíaca —ya mentada—; pero en un día de agosto, en que llovía torrencialmente, se produjo un terremoto, y el poeta fué aplastado por un muro. Acudieron a sus gritos, y fué rescatado de los escombros: había perdido gran parte de la dentadura y tenía fracturadas las piernas. Pasó toda una noche debajo de una carreta, entre otros tantos muertos y víctimas. Valparaíso, la ciudad vecina, estaba totalmente en ruinas, y no había cómo auxiliar prontamente a todos los heridos. El no dijo una sola palabra: la desgracia era su sino, y su coraje sobrepasaba todos los límites. Sanó de las fracturas, pero siguió enfermo. Los médicos diagnosticaron una apendicitis; fué operado, pero la herida no cicatrizó jamás. ¿Qué sucedía? Lo fatal: se diagnosticó una tuberculosis intestinal, y en cama, junto a un estercolero que recibía sus deposiciones y que producía un olor atroz, falleció, apaciblemente, al iniciarse el otoño del año 1908.

Evocamos su vida y se nos oprime el corazón: belleza, juventud y un talento increíble, cercados por la fatalidad, devorados por la desgracia implacable. Antes que Pezoa Véliz, también desde Valparaíso, en 1888, Rubén Darío había revolucionado la poesía hispánica con su libro *Azul*, publicado con un prólogo de Eduardo de la Barra (el filósofo chileno), prólogo seguido, luego, en todas sus partes, por Juan Valera. Pero en 1899, año en que Pezoa Véliz empieza a escribir sus primeros versos, parece que había transcurrido un siglo, desde la otra fecha: 1888. De un lado tiene la experiencia de Darío, y, de otro, el auge y poderío de Emilio Zola, cuya novela *Fecundidad*, sólo meses después de publicada en francés, fué conocida en su versión española en Buenos Aires y Santiago de Chile. De inmediato, Pezoa Véliz plantea el canto de los hombres humildes y traza, en doce cuadros (sólo doce son sus poemas fundamentales), un zócalo en que esculpe al pueblo de Chile. Oscila, fervorosamente, entre Zola y el socialismo, y planea un canto vernáculo, nativista, que va a ser el anti-Rubén Darío, el anti-modernismo. Si Rubén cantó a «princesas medievales o versallescas», Pezoa Véliz sublimará y ensalzará a «pobres diablos», a vagabundos, al «vecino Pérez» y al «vecino Pinto». Es una línea poética tentada, por primera vez, en el mundo hispánico, por el poeta colombiano José Asunción Silva (1865-1896). El libro *Poesías*, de Silva, se publicó en 1886, en Bogotá, y pasó totalmente inadvertido. Como puede verse, el colombiano, mayor en catorce años que Pezoa Véliz, perteneció a otra generación: la modernista, en la cual no sólo apareció como precursor, sino que, también, fué hacedor. Pero su escepticismo profundo, su hermandad con Zola y Anatole France, dió nacimiento a esa «secuela» nativista, cínica, de su obra. Verbigracia, cuando en *Lentes ajenos* expresa: «Leyó de Emilio Zola un solo tomo / y se creyó el Muffat: / de Aniceta Contreras que era entonces / una semi-Naná.» O, cuando en *Avant-propos*, Silva también nos dice: «Prescriben los facultativos / cuando el estómago se estraga, / al paciente, pobre dispéptico / dietas sin grasas.» Para la mayoría de los contemporáneos, tanto los poemas de Silva como los de Pezoa Véliz, resultaron insufribles. Las gentes querían el halago de la música y la cornucopia modernista. ¡Menos mal que, entonces, querían algo! Sólo así se explica que, pese a la claridad y emoción indudables de los poemas de Carlos Pezoa Véliz, el repudio del gran público (a una poesía «popular») haya sido invariable, hasta el extremo que en veinte años no se ha podido agotar una edición de sus obras. Sin embargo, el modernismo de abalorios de Pedro Antonio González (chileno también y coetáneo, en cierto sentido) agotó miles y miles de ejemplares.

En una escuela similar a la de Pezoa Véliz también colaboraron: el colombiano Luis Carlos López (1879-1950), que se ocupó —entre otras cosas— del «barbero del pueblo, que usa gorra de paja», «zapatillas de baile» y «chaleco de piqué»; los argentinos Evaristo Carriego (1883-1912), y Baldomero Fernández Moreno (1886-1950). El primero, hace versos bañados en lágrimas, que evocan una fina letra de tangos; el segundo, infatigablemente, traza viñetas urbanas de Buenos Aires y se preocupa hasta del «marinero que se retrata», en una plaza pública. Finalmente, está el mexicano Ramón López Velarde (1888-1921), descubriéndonos la provinciana «Capital de su Estado», en donde «católicos de Pedro el Ermitaño / y jacobinos de época terciaria» se «odian los unos a los otros / con buena fe». Además de la influencia de Zola, en toda esta generación está presente el espíritu de Nietzsche, algo de Schopenhauer, algo de Unamuno y el nihilismo y desencanto de los últimos años del siglo XIX, más el advenimiento de los problemas obreros y sociales. Pezoa Véliz es el que acusa una mayor profundidad y una más marcada voluntad épica. No sólo caricaturiza (como Luis Carlos López), sino que trata de tallar una efigie fiel y augusta de su pueblo, en sus tipos fundamentales. No es ajeno al ejemplo de José Zorrilla, mientras Carriego sólo solloza, y Fernández Moreno traza acuarelas y miniaturas líricas. Tampoco hay en él la sentimentalidad católica de López Velarde, ni el cromatismo externo de este último. Su voz prepara el camino —más universal, por cierto— de Gabriela Mistral. Y es, finalmente, el más apegado maestro intérprete del naturalismo de Emilio Zola (1). En algunos manuales



(1) En la "Antología Caballo de Fuego", intitulada: "La poesía del siglo veinte en América y España", distribuída por Eisa, en España, y por la editorial siglo Veinte, en Argentina, puede leerse su gran poema "Fecundidad", denominado como una novela de Zola. La coincidencia, ya lo vimos, no es un azar.

(Pasa a la pág. 25.)

Tres poemas de Jesús Massip

LATE EL MUNDO EN LA MANO

Redondo casi, apenas explorado,
con ríos como venas, como ramas.
Con flores como bocas impecables,
late el mundo en la mano, como carne.
El corazón del mundo, y mío, late
en los dedos tremendos (como antenas
que recogen la vida que les cabe).
Hay pequeñas ciudades como células,
montañas como vértebras, y naves
como lustrosos animales dóciles
que se deslizan entre vientos.
(Una casa es apenas un cobijo,
y un humo es certidumbre de poblado
de pan caliente
—de corteza de pan para los hijos—
de hogar caliente,
de entrañable abrigo.)
Es tan pequeño el mundo, tan bendito.
No valdría la pena destrozarlo
para saber qué lleva dentro. Digo
que en las orillas de los ríos grandes
crecen los sauces como templos, y en las
de los afluentes de los ríos grandes,
cañas como cabellos alterados
o surcos de maizales encendidos.
Digo que las culebras no son siempre
látigos, ni en las aguas de los trópicos
vive siempre el caimán, muerte escondida.
Digo que el mundo cabe en una mano.

VIVIMOS ENTERRADOS EN LA ARCILLA

Desterrados en tierra. ¿Desterrados?
La tierra nos absorbe, nos entraña.
Es difícil vencer la tiranía
planetaria que, grave, nos entierra.
Padecemos descielo, no destierro.
Vivimos arraigados a la piedra
como estos algarrobos, estas vides,
hambrientos, pobres, solitarios, duros.
No comprendemos nada del misterio
—el silencio de Dios nos desorienta—.
El corazón se mueve con el riesgo
vegetal de los vasos que le ciñen.
Queremos, no queremos, no sabemos
si estamos ya o podemos. Preguntamos
y nadie sabe nada a ciencia cierta.
Cavamos, levantamos edificios,
concebimos historias, esculturas,
damos culto a los muertos, escribimos...
Y Dios queda muy lejos para hablarnos.

CANTO LA PATRIA MIA VERDADERA

Caminar siempre en dirección solar.
Caminar sin razones ni fronteras
—el mismo polvo, el agua, la sed misma—.
Aquí el racimo, aquí la higuera húmeda,
el palosanto allí con la caoba.
Caminar los caminos cardinales,
vagar bajo las noches y los puentes.
El grito de la tierra, el horizonte,
la pequeña moneda en el bolsillo,
el recuerdo, los hitos de los muertos
que van quedando en fila tras los pasos
de los vivos, señalando la ruta
las historias. La voz, mi sola guía,
mi estrella, mi riqueza más ferviente.
Y parar algún día en algún campo
con hijos entrañables, con esposa,
y enardecer mi llama en lucha viva
con el viento indebido, con la sombra.
Y enterrar todavía mi osamenta,
mi carne continuada, causa, raza,
de mi sangre, mi genio, mi figura.
Y seguir otra vez sobre la tierra
con corazón y estirpe en movimiento.
¡Canto la patria mía verdadera!

HABLE USTED

PREGUNTAS

1. ¿Qué autores son lectura *habitual* de usted, y cuáles *predilectos*? (españoles y extranjeros).—2. Temas y *actitudes* de INDICE que le parecen abiertamente bien.—3. ¿En qué ocasiones, y por qué, ha sentido el deseo vehemente de *abandonar* la Revista?—4. ¿Le parece justo que incluyamos en nuestras páginas autores jóvenes, noveles, o preferirá que insistamos en ciertos autores conocidos, de renombre?—5. ¿Tiene afición por la música? (modalidad y compositores).—6. Si fuese usted el Director, ¿a qué dedicaría atención preferente? (TEMAS: españoles o extranjeros. MATERIAS: arte, política, letras, música, ciencia, teatro, cine, poesía...).—7. ¿Bajo qué lema concibe la concordancia política; en qué juicio la resumiría usted?

A estas preguntas puede añadir el lector —y responderla él mismo o no, según su gusto— una nueva pregunta, la OCTAVA, que podría formularse del siguiente modo: ¿Qué pregunta que no hace INDICE le hubiera gustado que le formularan?, pudiendo el interesado contestar o no a su propia pregunta, según lo estime oportuno.

NOTA.—Se publicarán los nombres y el lugar de cada lector que envíe su cuartilla como cabecera o firma de la misma, pero no las señas particulares, salvo a petición propia. Sin embargo, en la carta de remisión, sí deben venir esas señas. Sin tal requisito —que impide el anonimato—, no se hará pública la respuesta a que corresponda. En el caso de que algunos lectores prefieran que su texto se publique sólo con iniciales, junto al lugar de procedencia, pueden hacerlo constar así. Se les respetará tal deseo, pero no en la carta de remisión, repetimos. También rogamos encarecidamente añadir al nombre, como pie de firma, la profesión del remitente.

RESUMEN DE LA ENCUESTA • Números 115, 116, 117 y 118

A los *siete* meses de iniciada la encuesta, damos un nuevo resumen provisional, que puede servir a otros lectores como estímulo para manifestar su conformidad o su discrepancia con las «tendencias» predominantes hasta la fecha. Los resultados obtenidos, por preguntas, son estos:

PREGUNTA 1.

Autores que reunen mayor número de adhesiones, por el orden que se indica:

Unamuno y Ortega, con ligero predominio del primero.
Camus y J. R. Jiménez, recientes Premios Nobel.
Dostoiewski, Baroja, Marañón, Cela, Cervantes, Azorín y García Lorca.
La Biblia, Greene y Papini.
Antonio Machado.
Sartre, Shakespeare, Laín y Thomas Mann.
Bernanos, Huxley, Zweig, Kafka, Platón, O'Neill, Shaw, Tagore, Aranguren, Hemingway, Marías, Buero, Sastre y Valle-Inclán.
San Agustín, Chesterton, Faulkner, Goethe, Rilke, Baudelaire, Hamsum, Américo Castro, Galdós, Russell, Gironella, Quevedo, Sánchez Ferlosio...

PREGUNTA 2.

De los temas que trata la Revista, los más elogiados son, por orden aproximado: CINE, TEATRO, CRITICA EN GENERAL, ARTE; crítica literaria; Cartas del Director y temas polémicos diversos.

Se elogian menos otros temas, quizá porque la Revista les dedica menor atención, supuesto que se confirma parcialmente con las respuestas a la pregunta 6, complemento de ésta.

Actitudes que se alaban: lo que los lectores califican de «valentía e independencia» de la publicación; la amplitud de criterio y el afán de universalidad; la correspondencia con los lectores; atención a la juventud, sinceridad, honradez... Se critican los excesos polémicos, la retórica superflua y el que, a veces, «se aparenta más que se da». (Esto último, digamos de paso, no siempre fácil de evitar.)

PREGUNTA 3.

Se reduce al 20 por 100 la proporción de nuestros corresponsales que alguna vez han sentido «deseo vehemente de abandonar la Revista». Las razones que se alegan son, además de las citadas en el apartado anterior, las siguientes: «descubrimientos» obvios, juicios confusos o precipitados, ataques «personales», etc. Algunas veces, las razones, a nuestro juicio, no aparecen muy justificadas, e incluso se contradicen con los postulados que defienden nuestros comunicantes respectivos. Estas respuestas prueban, sobre todo, que la tolerancia mental coexiste ampliamente con la vehemencia en las actitudes, falta en la que nosotros mismos también hemos incurrido en ocasiones.

Por otra parte, nos inclinamos a pensar que generalmente nos hallamos cerca del virtuoso «término medio», pues es frecuente el caso de que unos lectores nos inciten, justamente, a las actitudes que otros nos reprochan.

PREGUNTA 4.

La mayoría está plenamente de acuerdo: con independencia de la edad y de la fama, interesan los escritores que tienen algo que decir.

PREGUNTA 5.

Son escasos los lectores a quienes no gusta la música; son igualmente escasos los que manifiestan expresamente su interés por «literatura» acerca de la música.

PREGUNTA 6.

Es casi unánime, también, el acuerdo en cuanto a la conveniencia de tratar por igual temas *españoles* y del *Extranjero*, en relación recíproca.

En cuanto a *preferencias*, las últimas respuestas publicadas, unidas a las anteriores, dejan establecido este orden:

- POLITICA.
- LITERATURA EN GENERAL.
- ARTE, CINE Y TEATRO.
- FILOSOFIA.
- POESIA, MUSICA, CIENCIAS.
- CARTAS DEL DIRECTOR, DIALOGO CON LOS LECTORES Y TEMAS POLEMICOS DIVERSOS.
- SOCIOLOGIA, RELIGION Y TEOLOGIA.
- HISPANO-AMERICA, FEDERACION EUROPEA Y TEMAS ANALOGOS.

Interesan menos otros temas, aunque también tienen sus partidarios: *Economía, viajes, Historia, humorismo, etc.*

PREGUNTA 7.

Los diversos «lemas de concordia» o puntos de vista cabe resumirlos en estas palabras: *Tolerancia*; *unidad-libertad*; CARIDAD; *democracia «al modo inglés»*; *diálogo «sin partidos»*; *respeto mutuo, comprensión*; CULTURA... Perspectiva de la que pueden extraerse conclusiones optimistas, según se ve. Adviértese, sin embargo, escasa precisión... Una respuesta, más nítida, puede traducir el promedio de juicios y sentimientos: *«Respeto máximo a lo distinto de nosotros»*. Esta respuesta la firma Martín García. Se publicó en el núm. 115.

78. MADRID

1.—Cela, Casona, Jardiel Poncela, Carmen Laforet, Concha Suárez del Otero, Sánchez Mazas (padre), Carredano..., entre los españoles. (Me limito a los autores modernos.)

Chesterton, Hamsum, Guareschi, Zilahy, Saroyan, Pirandello, Huxley, Zweig, Hemingway, Kafka, Giorgiu, Andreiev, Piaseky, Dostoievsky, Tolstoi..., de los extranjeros. No cito a los que no me gustan, aunque los lea. (Maurois, Mauriac, Wasserman, Balzac, Palacio Valdés, Pereda, Maughan...)

Preferidos: *Cela, Casona, Concha Suárez del Otero, Chesterton, Hamsum, Huxley, Andreiev, Kafka... y todos los demás que he citado.*

2.—La inquietud que hace a INDICE penetrar en todos los terrenos; su intelectualidad pura, su magnífica labor formativa.

3.—No puedo contestar a esta pregunta. Nunca me he visto en el caso...

4.—Creo honradamente que han demostrado ustedes tener el suficiente buen criterio como para no dejar entrar en su Redacción a unos señores que, además de noveles, fueran malos... Pero siendo buenos, ¿por qué no?

INDICE no debe estacionarse. Pero tampoco puede ser una Revista excesivamente avanzada, *porque tiene que servir a un público bastante mezclado, y se debe a ese público.*

5.—Sí, pero una afición desordenada y completamente deslustrada. Me gusta la música, pero no la conozco.

6.—Creo que haría de INDICE una revista esencialmente política, procurando, sin embargo, seguir su programa actual. Me gustaría orientar a la intelectualidad española hacia el pensamiento católico y monárquico. Me gustaría también discutir y aclarar el porqué de muchas cosas que se presentan veladas, o completamente oscuras. Me gustaría, en fin, educar políticamente a una intelectualidad que se empeña en vivir al margen de la enorme realidad que es la política.

7.—Amor, comprensión y perdón del hombre para el hombre.

8.—Mi extraña pregunta sería: ¿Cree usted que el progreso de nuestra civilización nos acerca a la IDEA «HOMBRE» que está en la mente de Dios? Es una pregunta a la que no quiero contestar, porque me asusta.

JAIME IRIBAS
Estudiante de Arquitectura.

79. VITORIA

1.—¡Queda tanto por leer! No puedo señalar lectores habituales, ya que, por fuerza, cambio mucho. Cuando las lecturas han reposado, veo que dejan en mí una huella. Ortega, en este sentido, ha obrado sobre mí de forma poderosa. Pero siento que debo leer más; presiento, mejor, que hay cosas que Ortega no dice...

Luego, de casi todos los autores puedo decir que he sacado algún provecho. Y tendría que ser la lista interminable y, además, antológica.

2.—INDICE me atrae. Cuando esto sucede, no me preocupo gran cosa de saber por qué. Será por todo, pienso yo. O por esa forma de presentar y exponer asuntos de cierta enjundia, temas con fondo, que tiene la Revista.

3.—No he sentido esos deseos.

4.—Me resulta del todo indiferente la edad de los autores. Igual me ocurre con el estadio que ocupan, partiendo de ese supuesto grado que da la veteranía. Creo que interesa, sobre todo, qué se dice y cómo se dice.

5.—No puedo asegurar que tenga predilección por ella. Afición, sí, pero muy genérica. Depende, además, de mi estado de ánimo.

6.—¡Si fuese director!... Uno tiene que ser director en función de sus lectores. Si ellos no han pasado de las ecuaciones de primer grado, ¿cómo pueden bucear en Analítica? La obligación de una revista es informar al mayor número de lectores. En este sentido, la encuesta indagatoria es acertada. No con el propósito de hacer concesiones; al contrario; para seguir con la misma tónica y nervio, pero llegar más y a más.

Ahora bien, como lector, hecho en falta una mayor amplitud para dos secciones que se cultivan en INDICE con timidez: Política y Cine.

7.—Hace muchos años que perdí la confianza en los lemas. La madurez política, y con ella entra en juego la concordia, sólo es posible a partir de un grado de instrucción y de otro de experiencia. Entre tanto existan pueblos o clases mejor dotados culturalmente, es inevitable la opresión. Porque hasta la fecha, no se ha podido evitar ese mal, creo que hay mucho trabajo por delante. No, no confío en lemas.

8.—Preguntaría, ¿por qué los españoles somos tan reacios a reconocer nuestros errores, somos tan amigos de militar en líneas extremas y tan poco amigos de hacer las cosas bien? Y ¿por qué nuestra sociedad ha hecho de las profesiones cotos y, con cotos, un sistema clasista estéril?

P. M. M.

80. ASTURIAS

1.—*Sustituiría esta pregunta por otra: «¿Qué autores resultan más interesantes para usted?», y a ella contestaría así: Los de la generación del 98, en general: Ortega, Marañón, José Antonio, Menéndez Pelayo, Cela, Agustí, Gironella, Lorca; y siempre Cervantes... (no cito extranjeros porque estimo me falta una idea bastante precisa).*

2.—*Me parece muy bien esta clara dedicación intelectual que constituye el eje de la publicación. Me gusta extraordinariamente que no se ocupe de eso que llaman* fútbol. *Como también la presentación y tono que INDICE lleva, limpio y correcto.*

3.—*Siento el deseo más o menos vehemente de dejar la Revista cuando intento leer algún artículo presidido por un aire de pedante suficiencia, generalmente ininteligible: los temas han de tocarse con claridad, y si no se sabe, o no conviene hablar claro, dejarlos, y si alguien se obstina en ser sistemáticamente oscuro, que busque otra revista. Tampoco es grata la desmesurada extensión de algunos trabajos. Ni, para mí, la falta, aparente al menos, de gentes procedentes del sector temporal y político en donde estoy: nací en el año 1923, y sentí el entusiasmo de construir, aun desde modestas parcelas, una patria más bella y justa.*

4.—*INDICE debería practicar una simultánea doble apertura: Por un lado, hacia la juventud, hacia hombres desconocidos, siempre bajo la vigilancia de una estrecha selección. Y también hacia los maestros indiscutibles; de ahí que cada número debería traer un escrito, por lo menos, de un hombre de primera fila; de alguno de éstos, por ejemplo: Marañón, Pemán, Laín, F.-Flórez (W.), Foxá, Fraga Iribarne, Aranguren, Casona, P. Félix García, Azorín, Larreta. etc.*

5.—*Me falta —y lo siento mucho— formación musical.*

6.—*Observo la falta de temas religiosos; me parece que una sección dedicada a prestar atención a los problemas éticos de nuestro tiempo, dirigida NECESARIAMENTE por un católico de muy amplia, recia y sólida formación intelectual y espiritual (si no se dispusiese de él más vale olvidarse de la sección), resultaría muy interesante. Otros temas faltos de atención: provincias españolas; Universidad; historia española de los últimos ciento cincuenta años (¡tantas enseñanzas encierra para nuestro tiempo!).*

7.—*Bajo un lema que sintetizaría en las palabras o frases que subrayo:* Serenidad *(no adoptemos actitudes estruendosas y sistemáticamente apasionadas);* realismo *(la política es para la vida, no soñemos; y en la vida los hombres aparecen llenos de imperfecciones);* caridad *(que no es igual a tolerancia; los que creen en verdades absolutas no pueden ser «tolerantes»);* sentido de la actualidad *(estamos, no lo olvidemos, en 1958);* la política es un quehacer difícil *(por favor, no simplifiquemos);* guerra a las palabras huecas *(no pongamos rótulos altisonantes a las cosas, democracia, etc.);* fuera la adulación y el resentimiento *(¡qué asco da ver a los aduladores y a los resentidos!);* demos a la vida un sentido ético *(quizá sea este lema el fundamental).*

J. P. N.
Abogado.

81. CORTES DE ARENOSO (Castellón)

1.—Autores de lectura habitual, ninguno. Solamente el Nuevo Testamento. De gran estima (porque me han influído o los he admirado): San Juan de la Cruz, que es la encarnación de la espiritualidad española bien encauzada. Ganivet, por su profunda claridad de visión. Ortega, por la elegancia del decir y agilidad mental. Menéndez y Pelayo, por su inmensa erudición y corazón grande. A. Machado, por su austera interpretación poética del alma española, y otros.

Por razones más o menos similares: San Agustín, Ch. Peguy, Tagore y algunos de los que Ch. Moeller trata en sus magníficos estudios críticos "Literatura del siglo XX y Cristianismo".

2.—Temas: todos los que son manifestación de la vida superior del hombre. Actitudes: brazos abiertos para todo destello de Verdad, Bien o Belleza, venga de donde viniere.

3.—Hasta ahora no la había recibido. Siempre que pude leerla, lo hice con fruición. Su densidad de pensamiento y, sobre todo, su vibración humana me hicieron tener de ella la mayor estima.

4.—Todos. Con preferencia, lo que lleve algún "mensaje", algo que decir.

5.—Tengo poca formación musical. Me gusta toda; con preferencia, la sinfónica y polifónica en sus autores más conocidos.

6.—De todo un poco.

7.—Unidad, basada en una gran comprensión y respeto mutuo. Pero como estos frutos preciosos no brotan espontáneamente en la sociedad, hace falta una gran campaña de educación social-política, de respeto a las leyes. ¡Lástima que las virtudes sociales en nuestra Patria no estén a la altura de las familiares, y éstas, en gran parte de Europa, a la altura de las sociales!

Esta gran campaña de educación debiera comenzar en la escuela y no terminar hasta crear una conciencia sagrada en todo ciudadano español. Ello significaría saber que el bien común exige muchos sacrificios personales y ocultos. Que muchos prejuicios e intereses pequeños están por debajo de bienes mayores. Que es preciso saber renunciar dignamente a muchas cosas que no nos pertenecen o que nos pertenecen en función social. Comencemos esta gran campaña

8.—¿Cómo ve usted el mundo presente?

Cargado de tristeza y nostalgia. Tristeza, porque está deshumanizado. Nostalgia, porque añe rá, sin saber, la verdadera Redención. El pecado mayor de Europa ha sido la pérdida voluntaria de la Fe. Ha buscado otros redentores, otros dioses para adorar (pues no se puede esta sin Dios). Por otra parte, se vislumbra una gran esperanza. El retorno a la unidad cristiana Para esto es necesario un gigantesco esfuerzo, a fin de que los hombres se sientan más hermanos y dejen que el mayor número posible de hijos de Dios participe más y mejor de las riquezas espirituales y materiales del Universo.

¿Llegará a ser esto verdad? Dios tiene la última palabra. A nosotros toca procurar que lo sea.

JESUS GARCIA PIÑON
Sacerdote.

82. MADRID

1.—No tengo autores habituales. De los que conozco, me gustan:

Españoles: Berceo, San Juan de la Cruz, Garcilaso, Séneca, y de los actuales, Unamuno, Ortega, Laín Entralgo, Cela, Buero Vallejo, Sastre, García Lorca, Salinas, Miguel Hernández, J. Ramón Jiménez, Aleixandre.

Extranjeros: Kafka, Camus, Huxley, Françoise Sagan, Orwell, Lin-Yutang, Simone de Beauvoir, Simone Weil, Sartre, Toynbee, Bertrand, Russell, Graham Greene, Bernanos, Julien Green, Arthur Miller, Hemingway, Subercaseaux, Bertold Bretch, Walt Whitman, Rilke, Neruda, Gabriela Mistral, Tagore, Juana de Ibarbourú, Panait Istrati, Alfonsina Storni, J. C. Jung, Karen Horneg, Lenormand...

2.—El tono general de la revista. Su espíritu joven y, sobre todo, su interés por el diálogo.

3. No he sentido tal deseo, pero sí el de opinar muchas veces. La crítica, si es bien intencionada, es siempre constructiva. No me gustó el artículo de Paseyro sobre Neruda, precisamente por mal intencionado.

4.—Un equilibrio entre ambos, los jóvenes... "buenos".

5.—Sí. La música folklórica me gusta, y me interesa toda en general, siempre que sea "pura". El cante jondo y los "negro spirituals", en particular. Luego, el canto gregoriano, Vivaldi, BACH, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin, Sibelius, Prokofiev, Albéniz, Debussy, Falla, Villalobos, Ravel, Bartok, Strawinsky, Britten...

6.—Me agrada que INDICE no se limite sólo a las "clásicas" Arte y Letras. Las divisiones: arte, letras, ciencia, pensamiento, resultan casi siempre rígidas y artificiales. Me parece que es más formativo, con mayor capacidad de estímulo y más de acuerdo con la mentalidad del hombre actual incluir cualquier manifestación superior, siempre que esté al alcance de los "no especialistas". Y a propósito de esto último, me gustaría que algunos de los articulistas "serios" se acordasen más del lector. Los temas, sin distinción de nacionalidades. Más crítica de cine y otro tipo de la que se hace, más poesía y, si es posible, ver el color en la pintura.

7.—CULTURA. RESPONSABILIDAD. TOLERANCIA. AMOR AL PROJIMO. UNION.

Como sugerencia personal, me gustaría saber a cuántos españoles nos gusta, y no nos parece "decadente" ni neurótico", el arte actual.

CARIDAD DIAZ-FAES

83. TOLOSA

1.—*Autores* predilectos: *Baroja, Unamuno, Camus, Sartre, Ortega y Gasset, Machado, Dostievsky, Juan Ramón, Lorca, Kafka, Faulkner, Dos Passos, etc.*

De los españoles contemporáneos sólo conozco (?) a Zunzunegui. No dicen nada

2.—*Aquellos que traslucen un matiz de rebeldía y «compromiso», verbigracia los trabajos de A. Fernández Suárez y F. Fernández-Santos y los estupendos d M. L. Rodríguez (la mejor crítica teatral de España). Interesante, Gambra en s idealización de lo irregresible, y excelentes las críticas de cine.*

3.—*Cuando leo las cartas del Director. No conozco otra revista mejor en España*

4.—*Yo opino sobre el carácter de las obras y las ideas que sugieren. Temo, po su falsedad, las «aureolas» de la fama, y detesto las partidas de nacimiento. N obstante, opino, en contra de los noveles o semidesconocidos, que una de las co sas peores de INDICE son los* flirteos *que se dedican entre sí esta clase de escritores de la «capital» intelectual de España, que pululan por la Revista.*

5.—*Sí. La clásica. Sin más.*

6.—*Escribiría otras cartas, desde luego, si las escribía. Apoyaría los trabajos qu apunto me parecen bien, considerándolos como temas españoles. Y daría consistencia y prestigio a la Revista con trabajos sazonados de actualidad intelectual pongo por ejemplo, alguno que apareció de Camus y algún otro de tipo científic Haría estudiar política, sin «poliquetería» y Literatura de Verdad. Pondría much celo en la revisión de las críticas de libros, sin permitir algunas divagaciones qu sirven de lucimiento para los críticos. Lucharía y, claro, eliminaría los flirteos.*

7.—*Considero un absurdo que bajo un lema se pueda definir un problema ta profundo como éste (¡claro, existen palabras muy gráficas!), después de haber le do en esta encuesta tantos sofismas y tantas utopías. Y ya puesto a opinar, cons dero que el porvenir (?) de la Humanidad, y tanto más el de España, está en regeneración de los hombres (un* lavado) *por medio de la autoforjación de una ét ca individual (comunicativa, por existir en común), que impidiera la deshuman zadora colectivización, y fuera acompañada de una estructuración económica. me contradigo dando un lema: Cultura.*

8.—*¿Qué sentido ha dado usted a esta Concordancia? ¿Como subjetivismo ide lista o como concepto de realización práctica política? Ya que el mundo soña no es el mundo real o actual. Yo, por mi parte, desconfío bastante de la espon que pueda «lavar» tanta costra interior y tanto manto tejido en billetes de Ban*

JOSE LUIS LOPEZ DE LA CALLE
Empleado.

84. IGLESUELA (Toledo)

1.—Habituales y predilectos: Katherine Mansfield, Eugenio Montes, Juan Ramón, A. Machado, Tagore, Azorín, Virgilio, Oscar Wilde, Isaías, San Juan, Rilke, Thomas Mann, Unamuno, Chejov, Delibes, San Agustín, D. Alonso, Lorca, Cela, Marañón, Hamsun, Kafka, Shaw. Teniendo veintiséis años, supongo que estos autores no serán definitivos en mi predilección.

2.—Crítica literaria, poesía, pintura, música, filosofía, cine: aquello en que más claramente alienta el hombre y su circunstancia. Como actitud, me gusta la universalidad, la comprensión inteligente. Por esto me disgustó el lamentable artículo último de Paseyro (INDICE, número 115). Con ese tufillo de superioridad y ese desprecio hacia quien le contradice, nada se puede construir ni enseñar.

3.—Nunca.

4.—Lo importante es la calidad. Autores noveles o conocidos, españoles o extranjeros, temas de aquí o de fuera, ¿qué más da? El pensamiento no tiene edad ni fronteras; son limitaciones, prejuicios que deben caer.

5.—Sí, mucha afición, excepto por la zarzuela y la ópera. (Ya sé que el ser aficionado a la ópera "viste" mucho.)

6.—Si fuese el Director... no marcharía tan bien la Revista. Abriría una sección en que los lectores pudieran hacer toda clase de preguntas, que serían contestadas por la Redacción o por los mismos lectores, al estilo de "Meridiano" o "CCC". Tendría siempre en marcha alguna encuesta interesante, como ésta. Dedicaría una página al humor y más espacio a la poesía y filosofía.

7.—Cuando la cultura y el bienestar no sean patrimonio de unos pocos, sino de la mayoría, habrá concordancia política, y los pueblos no se dejarán arrastrar al caos por la locura ambiciosa de un hombre que los maneje como peleles.

MARIANO GOMEZ GONZALEZ DEL POZO
Sacerdote

85. MADRID

1.—Contesto que no hay tiempo para lecturas habituales, si exceptúo, en mi caso, los lib de texto de Armonía, de Zamacois y Arín y Fontanilla, y de Historia de la Música, de Ad Salazar (recientemente fallecido, y acerca del cual me gustaría encontrar algún artículo e próximo número de INDICE) y del padre Federico Sopeña. También, en cierto modo, me habituales las lecturas del Antiguo y Nuevo Testamento. Predilectos, puedo señalar, sin t mucho en cuenta el orden por el que los cito, los siguientes: Papini, Thomas Mann, Or y Gasset, García Morente, Antonio Machado, Gironella, Delibes, Santo Tomás, Azorín, E nio d'Ors, Baroja...

2.—Todo en general, pues considero imprescindible su lectura para estar al tanto, y al en las manifestaciones de la cultura.

3.—Hasta ahora, en una ocasión: leyendo el artículo crítico del número "agosto-sept bre" sobre la última Bienal de Pintura de Venecia. Me afané en buscar algo comprensible me orientase a poder juzgar, y gustar, el maremágnum del arte actual; leí el texto comp confrontándolo con las reproducciones de dicha Bienal, y terminé tan "novato" como esta Menos mal que después encontré en la "separata" algo de luz: la carta abierta de Merc Molleda sobre el mismo tema. A ella le doy las gracias: así ahora me encuentro mejor puesto a ver cuadros abstractos.

4.—Siempre que haya calidad. Aunque también se debe exigir esta calidad a los consagr

5. Me gustaría poder contestar a esta pregunta olvidándome que estudio y "me muevo ambientes musicales. El primero, Beethoven, y de sus obras escojo todos los "cuartetos". temporáneos, Bela Bartok. De siempre, J. S. Bach y la música coral religiosa.

6.—Indudablemente, dedicaría más atención a temas españoles, pero hondamente espa sin olvidar nunca los extranjeros que nos permitan estar al tanto, como digo en el 2, d manifestaciones universales de la Cultura... Y en materias añadiría una dedicación esp Religión.

7.—En esto: Libertad dentro de una ley lo más contemporánea posible.

TOMAS ALONSO FERNANDEZ
Estudiante.

El disco del mes



«HOMENAJE A TARREGA». Intérprete: **Renata Tarragó** (guitarrista). 30 cms.; 33 r.p.m. HH 1042. HISPAVOX.

Esta grabación acaba de salir al mercado. Cuidadosamente seleccionado su contenido, con un resumen de la obra del famoso compositor español. La interpretación de Renata Tarragó es excelente, y las calidades del disco, prensado, matices y sonoridad, de acuerdo con el exponente que se trató de conseguir.

librería y discoteca por correspondencia

Boletín núm. 3



Francisco Silvela, 55
Apartado 6076
MADRID

Cualquiera de los discos o libros reseñados en este Boletín, puede solicitarlos a nuestra dirección.

CATALOGO DE NOVEDADES

Música sinfónica

303.—BEETHOVEN: "Concierto núm. 1 en Do mayor". Op. 15. Artur Schnabel, piano. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Sir Malcolm Sargent. (Gran Premio de la Academia Charles Cros.)—30 cms., 33 r.p.m. 300 ptas.

304.—BEETHOVEN: "Concierto en Re mayor". Op. 61. Fritz Kreisler, violín. Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Sir John Barbirolli. (Gran Premio de la Academia Charles Cros.) 30 cms., 33 r.p.m. 300 ptas.

305.—MOZART: "Concierto núm. 4 en Re mayor, K. 218", y "Concierto núm. 5 en La mayor, K. 219". Turco. Yehudi Menuhin, violín. Orquesta Filarmonía. Director: John Pritchard.—30 cms., 33 r.p.m. 260 ptas.

306.—DVORAK: "Concierto en Si menor". Opus 104, para violoncelo y orquesta. Paul Tortelier, violoncelo. Orquesta Filarmonía. Director: Sir Malcolm Sargent.—30 cm., 33 r.p.m. 260 ptas.

307.—GERSHWIN: "Concierto en Fa para piano y orquesta". Willy Stech, piano. Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión belga. Director: Franz Andre.—25 cms., 33 r.p.m. 225 ptas.

308.—BEETHOVEN: "Sonata núm. 14 en Do sostenido menor". Op. 27,2 —Claro de luna—, "Sonata núm. 8 en Do menor". Op. 13 —Patética—. Ludwing Hoffmann, pianista.—25 centímetros, 33 r.p.m. 225 ptas.

Española selecta

309.—TURINA: "Danzas Fantásticas", La Oración del torero", "Goyescas" —fragmentos sinfónicos—. Granados. Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París. Director: Rafael Ferrer.—30 cms., 33 r.p.m. 260 ptas.

310.—JUAN CRISOSTOMO ARRIAGA: "Cuarteto de cuerda núm. 3 en Mi bemol" —allegro, andantino, minuetto, presto agitato—. FRANCISCO ESCUDERO: "Cuarteto de cuerda en Sol" —allegro non troppo, scherzo, calmo expresivo, animico moderato—. Intérprete: Cuarteto Clásico de Madrid de Radio Nacional de España.—30 centímetros, 33 r.p.m. 250 ptas.

311.—"MUSICA ESPAÑOLA PARA PIANO": "Sonata en Re mayor" —siglo XVIII—, Mateo Albéniz. "Sonatas en Sol menor y Re mayor" —siglo XVIII—, P. Antonio Soler. "Niñas en el jardín y El Hombre del Aristón", F. Mompou. "El vendedor de chanquetes", J. Rodrigo. "A la sombra de Torre Bermeja", J. Rodrigo. "Sacromonte" —danza gitana—, J. Turina. "Rumores de la Caleta" —malagueñas—, Albéniz. "Granada", "Córdoba", Albéniz. "Quejas o la Maja y el Ruiseñor", Granados. "Danzas del Molinero", Falla. Pianista: Rafael Sebastiá.—30 centímetros, 33 r.p.m. 250 ptas.

Opera

312.—CARMEN, de Bizet. Selección de la Opera. Preludio primer acto, Habanera, "Allí veo a mi madre", Seguidilla. "Canción del torero", "Aria de las flores", "Aria de las cartas", "Aria de Micaela". Final. Intérpretes: Irene Dalis, Chloë Owen, Hoppe. Coro Gunther Arndt. Orquesta del Estado Opera de Berlín. Director: W. Martin.—25 cms., 33 r.p.m. 225 ptas.

313.—CUENTOS DE HOFFMANN, de Offenbach. Selección de la Opera. Introducción. Bebe hasta colmar las límpidas copas. Erase una vez en la Corte de Eisenack. Interludio-minuetto. Febus, orgulloso en el carro del sol, vals. Interludio y barcarola. El amor para la vida es solamente una imaginación. Centelleante espejo, brillad para mí. De mi alma irradia una dulce felicidad. ¿Oyes el son de la dulce melodía? Dulcemente suena mi voz. ¡Cuán dulce me hablas con el encantador sonido de las esferas! Intérpretes: Chloë Owen, Rosl Schwaiger Hoppe, K. Enger. Coro de la Opera del Estado de Berlín. Director: W. Martin.—25 cms., 33 r.p.m. 200 ptas.

Celebridades del canto

314.—ALFREDO KRAUS: "Canciones italianas". Tarantela. Oh, Mary; oh, Mary. Música proibita. Serenata de las rosas. Mamma mia che vo sape. Serenata napolitana. Lolita Mattinata. O sole mio. Serenata. La Canción de amore. Addio.—30 cms., 33 r.p.m. 250 ptas.

315.—MIGUEL FLETA: "Marina" —brindis—. Camprodón y Arrieta, con Emilio Sagi-Barba y coro. "Tosca" —E lucean le stelle—, Puccini. "Marina" —duo—, con Emilio Sagi-Barba. "Sadko" —canción india—, Rimsky-Korsakow. "La Dolores" —romanza—, Bretón. "El Huésped del Sevillano" —canto a la espada toledana—, Guerrero. "La canción del Pierrot", Yust. "El dúo de la Africana" —dúo-jota—, Fernández Caballero, con Matilde Revenga.—30 cms. 33 r.p.m. 235 ptas.

316.—DOLORES PEREZ: "Cantares de España". La marchenera. Cantares. Las hijas del Zebedeo. Acompañada por la Orquesta de Cámara de Madrid. Directores: Montorio y Navarro.—17 cms., 45 r.p.m. 80 ptas.

317.—RUDOLF SCHOK: "Lohengrin", de Wagner —acto tercero, escena tercera—. "In Fernem Land" —Relato de Lohengrin—, acto tercero, escena tercera. "Mein lieber Schwan" —despedida de Lohengrin—. Acompañado por la Orquesta Sinfónica de la Nordwestdeustsche Rundfunks, Hamburgo. Director: W. Schüchter.—17 centímetros, 45 r.p.m. 85 ptas.

Ballets

318.—GAYANEH: "Ballet Suite, de Khachaturian, y "Mascarada", de ídem. Orquesta Sinfónica de Indianápolis. Director: Fabien Sevitzky. 30 cms., 33 r.p.m. 260 ptas.

319.—BALLET ESPAÑOL: Angel Pericet. "El Baile de Luis Alonso", "Orgía", "Alegrías", "Sevillanas", "Malambo", "Aires Andaluces", "Viva Málaga", "Seguidillas gitanas", "Castilla", "Zapateado", "Bulerías flamencas", "Cádiz", "Orta Montilla". Director: Daniel Montorio.—30 centímetros, 33 r.p.m. 250 ptas.

Regional española

320.—ANDALUZA: "Por menos que canta un gallo" —alegrías—, "Canela y fragua" —martinete-seguiriya—, "Que era cosa de juguete" —soleares—, "Por Dios, no te vuelvas loca" —fiesta gitana—. Intérprete: Ramón Farina, acompañado de guitarra.—17 cms., 45 r.p.m. 75 ptas.

321.—ANDALUZA: "Tangos gitanos", "Tentaciones de locura" —jaleo—, "Fandangos por soleá". Intérprete: Dolores Amaya Vargas, con acompañamiento típico gitano.—17 centímetros, 45 r.p.m. 75 ptas.

322.—CATALANA: "Festivola" —sardana—, "San Marti de Canigo" —sardana—. Impresionado bajo la dirección artística de Pablo Casals. Intérprete: Cobla "La Principal de Gerona".—17 cms., 45 r.p.m. 75 ptas.

323.—CATALANA: "Remembrança", "Fresca Rialla", "Costa Brava", "Pàtria meva". Sardanas en la Costa Brava núm. 5. Intérpretes: Conbla de Barcelona. Tenor solista: José Coll.—17 cms., 45 r.p.m. 75 ptas.

324.—ARAGONESA: Jotas con castañuelas. "La Dolores", "La Regolvedera", "Gigantes y Cabezudos", "La mañica de Mont-ler". Intérpretes: Emma Maleras, su conjunto de castañuelas y Orquesta Española.—17 cms., 45 r.p.m. 75 ptas.

Jazz

325.—"FICTION", "Street In Saint-Germain", "La Cienega", "Crystal". Intérprete: Christian Chevallier y su Orquesta. (Gran Premio del Disco Academia Charles Cros. 1956. Premio Stan Kenton, 1956. Gran Premio Django Reindhart, 1956. Academia de Jazz.)—17 centímetros, 45 r.p.m. 85 ptas.

326.—"BAILANDO CON LOS GRANDES DEL JAZZ": Bailando en el Savoy —Ralph Marterie—, Vientos Suaves —Dinah Washington—, Dulce Georgia Brown —Teddy Wilson—, Tengo ritmo —Red Norvo.—17 cms., 45 r.p.m. 80 ptas.

327.—"DULCE LORRAINE", "Sé feliz", "Elegie", "Humoresque". Pianista: Art Tatum. 17 cms., 45 r.p.m. 75 ptas.

328.—"HAMP'S BOOGIE WOOGIE", "Oh, lady be good". Intérprete: Lionel Hampton y su Orquesta, con acompañamiento instrumental.—17 cms., 45 r.p.m. 75 ptas.

Festivales de música ligera

329.—"VIII FESTIVAL DE SAN REMO, 1958": Campanas de Santa Lucía. Es muy fácil decir adiós, He diseñado un corazón, Nunca más olvidarás, Juro amarte así, Las tonterías de Alberobello, Amar a otra, ¿Qué es un beso?, Mil veces, Cuando vuelvas tú. Intérprete: Barimar e l'allegra brigata.—17 cms., 45 r.p.m. 85 ptas.

330.—"VIII FESTIVAL DE SAN REMO, 1958": La Yedra. Amar a otra, Mil veces, Yo soy tú. Intérprete: Cristina Jorio, con orquesta. 17 cms., 45 r.p.m. 85 ptas.

331.—"VIII FESTIVAL DE SAN REMO, 1958": Ardiente, Eres de mi país, Campanas de Santa Lucía, Juro amarte así. Intérprete: Giorgio Consolini.—17 cms., 45 r.p.m. 85 ptas.

332.—"VIII FESTIVAL DE SAN REMO: En el azul del cielo, La canción que te gusta a ti, Sombrerito de fresas, Tímida serenata. Intérprete: Nicla di Bruno.—17 cms., 45 r.p.m. 85 ptas.

333.—"V FESTIVAL DE LA CANCION NAPOLITANA, 1957": Otoño melancólico, Cantemos esta canción, El último rayo de luna. Intérprete: Grazia Gresi y orquesta.—17 cms., 45 r.p.m. 75 ptas.

Literatura

335.—"CUENTOS INFANTILES": "El lobo que se convirtió en cerdito", "El mono titiritero". Intérpretes: J. Soler Serrano y Compañía Infantil "Cascabel".—17 cms., 45 r.p.m. 75 ptas.

336.—"CUENTOS INFANTILES": "Las aventuras de Peter Pan", "¡Oh, la vida de los piratas!", "Marcha de los niños perdidos", "Porque decimos "au", "El elegante Capitán Garfio". Intérpretes: N. Tabares, T. Escobar y Orquesta. Director: M. Ruis Armengol.—17 cms., 45 r.p.m. 75 ptas.

337.—"POEMAS": "Feria de Abril en Jerez", "Pena y alegría del amor", "Pavana andaluza de tu calle sin salida". Rapsoda: José Luis. Guitarra: P. Simón.—17 cms., 45 r.p.m. 75 ptas.

338.—"POEMAS": "¿Quiere usted darme candela?", "Romance de aquel hijo", "Usté". Intérpretes: Rapsoda, José Luis. Guitarra, P. Simón.—17 cms., 45 r.p.m. 75 ptas.

339.—"RECITADOS HUMORISTICOS DE TIP Y TOP": "El Colegio de Gaspar", "Academia del último grito", "Traje a plazos", "Lucha libre".—17 cms., 45 r.p.m. 75 ptas.

340.—"ELOGIO Y NOSTALGIA DE TOLEDO", del Dr. Gregorio Marañón.—25 centímetros, 33 r.p.m. 200 ptas.

341.—"EL PARTO SIN DOLOR". Método psico-profiláctico completo, por el Dr. Hernández Jiménez.—30 cms., 33 r.p.m. 275 ptas.



Noticias

A propósito del homenaje a Falla, que anualmente dedican los Festivales de Granada al compositor español, señalamos que el disco microsurco viene aportando una brillante contribución a tal fin. Falla se encuentra íntegramente representado en la grabación musical. Representado con seriedad y con dignidad.

La Compañía del Gramófono Odeón sigue ofreciendo al público su sección periódica de «Grabaciones Ilustres». Se trata de una antología, rigurosa y fiel, de aquellas versiones que, en su día, fueron señaladas por la crítica. Abundan los «Grandes Premios de la Academia Charles Cros» y, naturalmente, las batutas y los solistas más famosos de los últimos tiempos.

HISPAVOX se dispone a lanzar al mercado un nuevo disco, de original contenido. Se trata de un reportaje completo sobre la fiesta de los toros. Ha sido redactado y comentado por el popular cronista taurino «Tío Caniyitas». Nuestro Boletín recogerá, en el próximo número, noticias más concretas sobre esta grabación en disco microsurco.

CRITICA DE DISCOS

HAENDEL: "Concierto núm. 8 en Si bemol para óboe y orquesta de cuerda", y "Concierto núm. 10 en Sol menor para óboe y orquesta de cuerda". por Harry Shulmann y la Orquesta de Cuerda Stradivari, dirigida por Arnold Eidus.—ZAFIRO ZP-L 10.—30 cms., 33 r.p.m.

El «concerto grosso» aparece en el siglo XVII. Consiste en una obra musical en la que un grupo de solistas —el «concertino»— se opone al «grosso» o coro de instrumentos restantes. A esto se añadía el cémbalo. Quien hizo de esta forma un poderoso elemento expresivo fué el italiano Arcángelo Corelli (1653-1713), que escribió doce «concerti grossi», que quizá fueran la fuente directa de los de Haendel, ya que éste estuvo en Roma en 1708, donde tuvo ocasión de entrar en contacto con la música de Corelli. Esta es la opinión de Romain Rolland. Y es justo pensar así, porque los «concerti grossi» de Haendel no aportan nada nuevo al género, cosa extraña si se piensa que para esa fecha (1739) ya Antonio Vivaldi (1675-1735) había tomado en sus manos la forma «concerto grosso» y la acercaba a la forma sonata en tres partes. Sus obras se estrenaron en Londres desde 1723, y no podían serle desconocidas a Haendel.

Kretzschmar considera estos «concerti grossi» de Haendel como «Stimmungsbilder» (pinturas de impresiones). Haendel los compuso a razón, aproximadamente, de uno diario. Respecto a los que ahora nos ocupan, es decir, a los «Conciertos para óboe», hay que hacer notar que el óboe tiene un papel muy poco importante (refuerzo de los violines). Fueron compuestos en fecha incierta, pero editados en 1734, y estrenados, al parecer, en 1738. A la orquesta de cuerda se añade el óboe, la flauta, el fagot, el órgano y el clavicordio. Es precisamente el añadido de los instrumentos de madera la aportación alemana al «concerto grosso».

La interpretación que nos ofrece Shulmann es excelente; lo mismo debe decirse de la Orquesta Stradivari. Magnífica la grabación, y valioso el disco, cada vez más próximo el segundo centenario de Haendel.

R. B.

"La Navidad" en los discos

La Navidad española tiene ya «sus» discos. Hace escasamente un par de años, adolecía de pobreza en esta materia, tan importante en la historia musical de un país. Por contraste, España posee una rica antología navideña. Todas las regiones, con sus variantes significativas, aportaron al tema central gamas, módulos y giros. Desde Canarias hasta Cataluña, el «villancico» venía a ser la expresión más íntima y regocijada de la Navidad española.

El disco microsurco acaba de «fijar» la presencia del canto de Navidad. Se han recogido, en estos dos últimos años, desde el viejo villancico castellano, arcaico y elemental, hasta la nueva tonada, pariente directa del folklore español.

Señalamos, por ser esta fecha oportuna, aquellos discos navideños que acaban de aparecer en nuestro mercado. Ellos componen, pese a su reciente elaboración, una antología interesante de tan sugestivo tema popular.

«VILLANCICOS NAVIDEÑOS»: Con seda verde. Cristianos, cantad conmigo. Con el vin virivín. Mi negro ta contento. Fuerte jaleo. Zumba que zumba. Ande, que ande, que ande. Esta noche anocho. Apúrate niña. Montadico en mi burro. Cholito toca y retoca. ¿Por qué tocas? Intérprete: Luisa de Córdoba y orquesta.—30 cms., 33 r.p.m. 260 ptas.

«VILLANCICOS» PEREZ MOYA: Campana sobre campana. Madre, en la puerta hay un niño. San José al Niño Jesús. Dime, Niño, de quién eres. Sobre tu ermita. No sé si será el amor. Intérprete: Orfeo de Sans. 17 cms., 45 r.p.m. 75 ptas.

«VILLANCICOS»: El sueño del Infante Jesús. Ya descienden los querubines. Ha llegado Navidad. Ya la estrella vespertina. ¡Cuán hermosa noche! Intérprete: Orfeo de Sans.—17 cms., 45 r.p.m. 75 ptas.

«CANCIONES DE NAVIDAD». Intérprete: Luis Sagi Vela, con acompañamiento de orquesta.—17 cms., 45 r.p.m. 75 ptas.

«PRIMAVERA DEL PORTAL»: Preludio. Gloria a Dios. Para arrullar al amor. ¡Ay, Dios, que será de mí! Villancico de Rueda. Caído se le ha un clavel. Zagalejos. Llorando al amor. Mañanicas floridas. Nana. Zon zon. Enamoraros he. Gloria. Intérpretes: P. Lorengar, T. Berganza, T. Rosado, Coros Cantores de Madrid. Dirección: J. García Leoz. Orquesta de Cámara.—30 centímetros, 33 r.p.m. 260 ptas.

«VILLANCICO ANDALUZ». Villancico vasco. Campanas. Coplillas de Belén. Pastorcito santo. Intérprete: Ana María Iriarte. Piano, Félix Lavilla.—17 cms., 45 r.p.m. 85 ptas.

«CUATRO CANCIONES NAVIDEÑAS»: Entre flors. Maria Bressant. Canço de Maria. Oh Jesuset dolc. Intérprete: Escola-



nía del Monasterio de Montserrat.—17 centímetros, 45 r.p.m. 75 ptas.

«NAVIDADES EN ESPAÑA»: No sé si será el amor. Nit de vetlla. El Desembre congelat. Romance de ciego. El noi de la mare. Falade ben baixo. El cant dels ocels. Chiquirriquitín. Sant Posehp i la mare de Deu. Bella companyia. Oi Betlehem. Els Sants Reis. San José al Niño Jesús. Campana sobre campana. El rei Herodes. En Belén tocan a fuego. Intérprete: Coral St. Jordí.—30 cms., 33 r.p.m. 260 ptas.

«ARMEN ESTREPITO». La Virgen es panadera. Una pandereta suena. Vinde picariñas. Atajad la calle. El buey y la mula. Intérprete: Orfeón Laudate.—17 centímetros, 45 r.p.m. 75 ptas.

«EL PARDAL». Els tres reis. Les branques sábaixen. Les dolces festes. Les gitanes. Josep i Maria. Intérprete: Orfeón Laudate.—17 cms., 45 r.p.m. 75 ptas.

NAVIDAD Y REYES

Un buen disco infantil es el regalo apropiado para un niño.

SELECCION DE CUENTOS INFANTILES

«EL ENANITO TIP»: Narrador, Isidro Sola. 17 cms., 45 r.p.m. 85 *ptas.*

«LOS PASTORCILLOS»: Narración con personajes y efectos especiales.—17 centímetros, 45 r.p.m. 85 *ptas.*

«EL SOLDADITO FEO»: Narrador, José María Ovies.—17 cms., 45 r.p.m. 85 *ptas.*

«LA CENICIENTA»: Narrador, José María Ovies.—17 cms., 45 r.p.m. 75 *ptas.*

«ISABELITA Y ANTON O LA CASITA DE TURRON». - «LA PRINCESITA Y EL PAJE»: Narrador, José María Ovies.—17 centímetros, 45 r.p.m. 75 *ptas.*

«CUENTOS DE PADRES A HIJOS»: Voces originales y coros.—30 cms., 33 r.p.m. 235 *ptas.*

CANCIONES INFANTILES

«ARROYO CLARO», «Ambó ato», «La Viudita», «Ramón del alma mía», «Me casó mi madre», etc. Intérpretes: Coro de niñas y orquesta. Adaptación musical, Rafael Ferrer.—17 cms., 45 r.p.m. 75 *ptas.*

«¿POR DONDE VAS A MISA, SOLEDAD?», «Una tarde fresquita de mayo», «En la calle de Toledo», etc. Intérpretes: Coro de niñas y orquesta. Adaptación musical, Rafael Ferrer.—17 cms., 45 r.p.m. 75 *ptas.*

«DONDE ESTAN LAS LLAVES», «Tengo una muñeca», «El patio de mi casa», «El cocherito», «Mambrú se fué a la guerra», «Cu-cu». Intérpretes: Coros infantiles y orquesta.—17 cms., 45 r.p.m. 75 *ptas.*

NARRACIONES LARGAS

«LA ISLA DEL TESORO» (Gran Premio del Disco). Selección de voces, efectos sonoros, orquesta y coros.—30 cms., 33 r.p.m. 260 *ptas.*

GRABACIONES DESTACADAS

"CONCIERTOS DE BRANDENBURGO" números 1 al 6, de Juan Sebastián BACH. Orquesta de Cámara de la Opera del Estado de Viena. Dirección: Prohaska.—BELTER 30050/51.—2/30 cms., 33 r.p.m.

En este mismo Boletín comentamos la importancia del disco microsurco en relación con la pureza del sonido. Bach, más que ningún otro compositor, puede servir de ejemplo a nuestras deducciones. Y de Bach, por ese mismo ejercicio de la pureza, sus «Conciertos de Brandenburgo». Afirmamos rotundamente que estos Conciertos son los más expresivos, los más logrados, los más asombrosos de toda la historia de la música.

Bach plantea al intérprete de cualquier época un difícil problema: el de la ejecución. Ante su obra, que es la esencia pura de la música, la técnica de la interpretación suele ser, en la mayoría de los casos, incapaz de expresar la emoción que el genio quiso dar a su obra. Por ello, la música de Bach llevó, erróneamente, el sello de fría, de arquitectura descomunal y fiel a la forma.

Cuando el intérprete logró descifrar el mensaje absoluto de esta música, la obra se convirtió, de pronto, en una verdadera fusión de expresividad, belleza y equilibrio. Se convirtió en lo que es: piedra básica de la invención, de la riqueza y de la plenitud del arte musical.

BELTER ha editado los «Conciertos de Brandenburgo», consiguiendo algo muy difícil: perfección en la interpretación de la obra de Bach. La Orquesta de Cámara de la Opera del Estado de Viena y la dirección de Félix Prohaska han realizado esta difícil labor. Hay plenitud, madurez y acierto constante en toda su intervención. Al éxito de este disco coopera un registro sonoro limpio, una calidad de planos exacta y un prensado muy estimable.

L. M.

Recomendamos

Al discófilo español

DOBLE CONCIERTO PARA VIOLIN, PIANO Y ORQUESTA, de Ivan Semenoff. Intérpretes: C. Ferras, violín; P. Barbizet, piano. Orq. Soc. Cons. París. Director, I. Semenoff.—30 centímetros; 33 r. p. m.; 255 pesetas.

BACHIANAS BRASILEIRAS NUM. 8, de Héctor Villa-Lobos. Intérprete: Orquesta de la Radio Francesa. Director, H. Villa-Lobos.—30 cms.; 33 revoluciones por minuto; 260 pesetas.

5.ª SINFONIA EN RE MENOR, de Alessandro Scarlatti. Orquesta A. Scarlatti. Dirección, F. Caracciolo.—30 centímetros; 33 r. p. m.; 260 pesetas.

POPULAR FAVORITES. September Song. Delicado. Laura. Stardust. Intérprete: Stan Kenton.—17 cms.; 45 revoluciones por minuto; 85 pesetas.

TEMAS DE PELICULAS: La vecinita de arriba; Casa de bambú; Estás aquí, mi amor; El amor es algo maravilloso. Intérprete: Woody Herman y su orquesta.—17 cms.; 45 r. p. m.; 85 pesetas.

Al discófilo extranjero

EL DOS DE MAYO, reportaje literario escenificado, con efectos especial[es]. Autor: Antonio Calderón.—30 centímetros; 33 r. p. m.; 260 pesetas.

POESIA: Mi barca; A Margarita; Ten el caballo en la puerta; Salmo [de] amor. Rapsoda: Jaime Armet.—[17] centímetros; 45 r. p. m.; 75 pesetas.

MUJERES ESPAÑOLAS, de Turina. Pia[no:] Esteban Sánchez.—25 cms.; 33 revoluciones por minuto; 210 pesetas.

CONCIERTO DE ESTIO, PARA VIOLIN [Y] ORQUESTA, de Joaquín Rodrigo. [In]térpretes: C. Ferras, violín. Orq. S[oc.] Cons. París. Director: G. Enesco.—30 cms.; 33 r. p. m.; 255 pesetas.

MUSICA DE ORGANILLO: Qué bonita [es] Barcelona. Como en España, ni [ha]blar. El gitano señorito. La novia [de] España. Yo te diré. Peñaflor.—[17] centímetros; 45 r. p. m.; 75 pesetas.

CONCHITA PIQUER Y SUS CANCIONES: La Ruiseñora. No te mires [en] el río. Tatuaje. A la lima y al limón.—17 cms.; 45 r. p. m.; 75 pesetas.



NOVEDADES

HEREJIAS Y VERDADES DE NUESTRO TIEMPO (ensayo), M. F. Sciacca. 120 ptas.

LOS NIÑOS DIFICILES (pedagogía), G. Amado. 50 ptas.

LOS NIÑOS MENTIROSOS (ídem), J. M. Sutter. 50 ptas.

MODERNA ENCICLOPEDIA FEMENINA (2 vols). 850 ptas.

AZORIN, R. Gómez de la Serna. 60 ptas.

ANTOLOGIA UNIVERSAL DE LA POESIA, M. Brascó. 130 ptas.

EL HOMBRE, ESTE DESEQUILIBRADO (ensayos), M. F. Sciacca. 130 ptas.

DESCANSO EN EL CAMINO (novela), Georg Timpe. 85 ptas.

LA MUJER, VOCACION Y DESTINO (ensayo), Eva Firkel. 85 ptas.

LOS BARRING (novela), W. Von Simpson. 100 ptas.

HISTORIA DE LOS PAPAS L. Pastor (en tela). 224 ptas.

ARTE

992.—LA PINTURA INGLESA.—Juan Ruiz de Larios. 60 ptas.
993.—LA TAUROMAQUIA, LOS DESASTRES DE LA GUERRA.—Goya. (2 vols.) 230 ptas.
994.—PINTURA ANTIGUA Y MODERNA. Colección monográfica de la pintura española. (23 vols.) 1.380 ptas.
995.—HISTORIA DE LA PINTURA MODERNA.—Rafael y Jorge Benet. (2 vols.) 1.000 ptas.
996.—EL ARTE DE GAUDI.—Juan E. Cirlot. 90 ptas.
997.—EXPRESIONISMO.—Sebastián Gasch. 90 ptas.
998.—PICASSO ANTES DE PICASSO.—A. Cirili Pellicer. 200 ptas.
999.—LA REVOLUCION DEL ARTE MODERNO.—Hans Sedlmayr. 80 ptas.
000.—LA ESCULTURA EN MOVIMIENTO DE ANGEL FERRANT.—V. Marrero. 40 ptas.
001.—CATALOGO DE LA PRIMERA BIENAL HISPANOAMERICANA DE ARTE. 50 ptas.

FILOSOFIA

015.—FILOSOFIA MORAL.—P. Gabino Márquez. 50 ptas.
016.—EDUCACION DE LA LIBERTAD.—P. Angel Ayala. 20 ptas.
017.—LA FILOSOFIA DE LOS VALORES Y EL DERECHO.—Alfonso Rubio Rubio. 20 ptas.
018.—LA FILOSOFIA DE LA LEY.—Alfonso Vergara. 20 ptas.
019.—EL SECRETO DE LA FILOSOFIA.—Eugenio d'Ors. 150 ptas.
020.—COLECCION BIBLIOTECA FILOSOFICA.—E. Grassi, Th. von Uexkull, J. Iriarte, Sciacca, etc. (9 vols.) 1.020 ptas.
021.—LA DUDA PEREGRINA.—Domingo Casanovas. 100 ptas.
022.—INCERTIDUMBRE Y RIESGO.—Peter Wust. 60 ptas.
023.—LA FILOSOFIA ESPAÑOLA (Marcelino Menéndez Pelayo).—Constantino Láscaris. 70 ptas.
024.—EL MATERIALISMO DIALECTICO.—I. M. Bochenski. 75 ptas.
025.—LOS METODOS ACTUALES DEL PENSAMIENTO.—I. M. Bochenski. 60 ptas.

MUSICA

26.—HISTORIA DEL TEATRO LIRICO.—René Dumesnil. 160 ptas.
27.—MOZART.—Bernhard Paumgartner. 210 ptas.
28.—RICARDO WAGNER.—René Dumesnil. 125 ptas.

4.029.—EL CONTRAPUNTO DEL SIGLO XX. Humphrey Searle. 80 ptas.
4.030.—CURSO PRACTICO DE ORQUESTACION. T. Montserrat Ayarbe. 500 ptas.

COLECCION «EL ARQUERO»

Obras de Ortega y Gasset

4.031.—LA REBELION DE LAS MASAS.—31 edición, con facsímil de un manuscrito. 30 ptas.
4.032.—EL TEMA DE NUESTRO TIEMPO.—Ideas centrales de la filosofía orteguiana. 30 ptas.
4.033.—ESPAÑA INVERTEBRADA.—Una explicación de nuestra Historia. 30 ptas.
4.034.—MEDITACION DE LA TECNICA.—La técnica en el vivir humano. 30 ptas.
4.035.—ESTUDIOS SOBRE EL AMOR.—El amor dilucidado por la filosofía. 25 ptas.
4.036.—KANT-HEGEL-DILTHEY.—Tres filósofos antecedentes. 30 ptas.
4.037.—VIAJES Y PAISES.—Colección de todos sus artículos de viaje. 25 ptas.
4.038.—ESPIRITU DE LA LETRA.—Libros leídos y meditados por Ortega. 30 ptas.
4.039.—EN TORNO A GALILEO.—Una teoría de la vida. 25 ptas.
4.040.—LA DESHUMANIZACION DEL ARTE.—Con ensayos añadidos a la primera edición. 30 ptas.

LIBROS CATOLICOS

4.041.—LA LITURGIA, FUENTE DE LA VIDA. Ludwig Fischer. 54 ptas.
4.042.—SINTESIS DE HISTORIA DE LA IGLESIA.—Philip Hughes. 90 ptas.
4.043.—HISTORIA SAGRADA.—Daniel Rops. 125 ptas.
4.044.—JESUS EN SU TIEMPO.—D. Rops. 200 ptas.
4.045.—LA IGLESIA DE LOS APOSTOLES Y DE LOS MARTIRES.—D. Rops. 200 ptas.
4.046.—LA IGLESIA DE LOS TIEMPOS BARBAROS.—D. Rops. 200 ptas.
4.047.—LA IGLESIA DE LA CATEDRAL Y DE LA CRUZADA.—D. Rops. 200 ptas.
4.048.—LA IGLESIA DEL RENACIMIENTO.
I. La Reforma Protestante. 225 ptas.
II. La Reforma Católica. 250 ptas.

NOVELA

4.049.—NUESTRA PRISION ES UN REINO.—Gilbert Cesbrón. 80 ptas.
4.050.—PEPITA JIMENEZ.—Juan Valera. 40 ptas.
4.051.—EL DINERO NO CREE EN DIOS.—M. Dickmann. 70 ptas.
4.052.—EL RETRATO DE UN MATRIMONIO. Pearl Buck. 60 ptas.
4.053.—OBRAS COMPLETAS.—John Steinbeck. 400 ptas.
4.054.—WEEK END EN GUATEMALA.—M. A. Asturias. 76 ptas.
4.055.—LA MUERTE NO... EL AMOR.—F. Slaughter. 76 ptas.
4.056.—TORMENTA EN EL SUR.—F. Slaughter. 80 ptas.
4.057.—LA MUJER DE LOT.—María Ley-Piscator. 100 ptas.
4.058.—LUZ NEGRA.—Arnold Krieger. 125 ptas.
4.059.—LA NOCHE TIENE MIL OJOS.—W. Irish. 80 ptas.
4.060.—SALA DE GUARDIA.—R. Romains. 112 ptas.
4.061.—EL PONY COLORADO.—J. Steinbeck. 30 ptas.

ARQUITECTURA

4.062.—ARQUITECTURA CONTEMPORANEA.—U. Kultermann. (En tela.) 400 ptas.
4.063.—PUERTAS DE ENTRADA.—H. K. Prottengeier. (En tela.) 220 ptas.
4.064.—143 MODELOS DE CERRAJERIA.—G. Surnom. 150 ptas.
4.065.—TRATADO PRACTICO DE PERSPECTIVA.—F. T. D. 100 ptas.
4.066.—MODELOS DE EDIFICIOS PARA URBANIZACIONES Y COLONIAS.—Huguet. 160 ptas.
4.067.—PLANTAS DE EDIFICIOS.—Marks. 200 ptas.
4.068.—LA TEORIA DEL FUNCIONALISMO EN LA ARQUITECTURA.—E. R. Zurko. 123 ptas.
4.069.—ESTATICA DEL HORMIGON ARMADO. K. Beyer. 1.125 ptas.

MEDICINA

4.070.—ALTERACIONES GENERALES DE LOS TEJIDOS Y DE LOS ORGANOS.—Urtubey. 105 ptas.
4.071.—ANATOMIA DEL DESARROLO (Embriología).—Taure. (2.ª edic.) 315 ptas.
4.072.—TECNICA ANATOMICA.—Guirao Gea. 350 ptas.
4.073.—MANUAL DE BIOQUIMICA FUNCIONAL.—Spinetti-Berti. 210 ptas.
4.074.—EL VEGETAL A TRAVES DEL MICROSCOPIO.—Pujiula. 190 ptas.
4.075.—INTRODUCCION A LA MODERNA GENETICA.—Waddington. 220 ptas.
4.076.—EL PROBLEMA DE LA CIRCULACION DE LA SANGRE.—Bañuelos. 50 ptas.
4.077.—ENFERMEDADES DEL PERICARDIO.—Lamelas. 165 ptas.
4.078.—LA EXPLORACION INTRAVITAL DE LA MEDULA OSEA.—J. Leitner. 215 ptas.
4.079.—LAS PROTEINAS SANGUINEAS EN EL HOMBRE.—Wuhrmann y Wunderly. 220 ptas.
4.080.—CIRUGIA DEL RECTO.—Soler Roig Sitges. (2.ª edic.) 230 ptas.
4.081.—TUMORES OSEOS MALIGNOS.—F. López Areal. 160 ptas.

Señalamos

"EL TEATRO".—Enciclopedia del Arte Escénico.—Dirección: Guillermo Díaz-Plaja. — Editorial Noguer, Sociedad Anónima. Barcelona.

Agrupa este libro, escrito por colaboradores de prestigio, historia del teatro, teoría de los géneros teatrales, técnicas y panoramas de los teatros actuales del mundo. Libro de gran interés, editado en tela, con profusión de grabados, dibujos y fotografías.

EL TEATRO
ENCICLOPEDIA DEL ARTE ESCENICO

4.082.—DERMATOLOGIA.—Gay Prieto. (4.ª edic.) 535 ptas.
4.083.—CLINICA SEMIOLOGICA.—Piñeros. 400 ptas.

POESIA Y TEATRO

4.084.—RIMAS Y PROSAS ANALECTAS.—G. A. Bécquer. 60 ptas.
4.085.—HOJAS AL VIENTO.—S. Barbieri. 44 ptas.
4.086.—CANCIONES DEL NIÑO DORMIDO.—Luis Borobio. 25 ptas.
4.087.—EL MERCADER DE VENECIA.—Shakespeare. 45 ptas.
4.088.—LA TRAGEDIA DE MACBETH.—Shakespeare. 45 ptas.
4.089.—OBRAS COMPLETAS de Alejandro Casona. 150 ptas.
4.090.—OBRAS ESCOGIDAS de Luigi Pirandello. 225 ptas.
4.091.—ONDINA.—Jean Giraudoux. 35 ptas.
4.092.—TEATRO ESCOGIDO.—George Bernard Shaw. 225 ptas.
4.091.—OBRAS TEATRALES ESCOGIDAS.—Jardiel Poncela. 125 ptas.

VARIOS

4.094.—EL ARTE CULINARIO MODERNO.—H. P. Pellaprat. (3.ª edic.) 650 ptas.
4.095.—COMO HACER PROPAGANDA.—Otto Kleppner. 485 ptas.
4.096.—CRIMENES DE GUERRA.—José A. Lloréns Borrás. 110 ptas.
4.097.—RELIGION SIN DIOS.—Fulton J. Sheen. 80 ptas.
4.098.—COMA BIEN... CON PERMISO DEL MEDICO. Dr. J. Sala Roig. 115 ptas.
4.099.—ADELINA PATTI.—F. Castán Palomar. 20 ptas.
4.100.—VIAJE AL PARIS DE HACE DIEZ AÑOS.—E. Aunós. 56 ptas.
4.101.—HUNGRIA, TIERRA DESGARRADA.—F. de Geoffre. 90 ptas.
4.102.—PRISIONEROS DEL MUNDO ATOMICO. Oppenheimer. 46 ptas.
4.103.—PODER Y LIMITES DE LA INTELIGENCIA.—G. Highet. 56 ptas.
4.104.—HISTORIA DEL PENSAMIENTO.—Chevalier. 170 ptas.
4.105.—ANGUSTIA Y ESPERANZA.—Müller. 90 ptas.

El espíritu vengativo

Cuento, por MARIA ALFARO

Lorenzo llamó a su hermana Soledad. No solía prodigar estas conversaciones telefónicas, porque él era un científico que no se ocupaba de comineríaa, ni tampoco disponía de tiempo más que para las matemáticas y otras ideaciones que sólo tienen cabida en ciertos cerebros privilegiados. Así, pues, Soledad quedó perpleja ante la pregunta de su hermano.

—Tú, que conoces tantos seres y cosas raras, ¿no sabrás, por casualidad, de algún centro o sociedad de espiritistas?

Soledad, estupefacta, respondió:

—Pero ¿es que estás ya tan harto de las *integrales* como para pensar ahora en entrevistarte con los muertos?

—No, no pretendo nada de eso. Se trata, sencillamente, de Veremunda, la tía de Leonor, que ha venido del pueblo y se ha instalado en mi casa, harto reducida ya para todos los que somos. Nuestra tía viene con el exclusivo objeto de invocar al espíritu de su marido, para que éste le facilite la receta de unas sopas concentradas. Ya sabes que Veremunda y Zoilo nunca se pusieron de acuerdo más que para juntar dinero. Y, como ella pretende continuar atesorando, olvida de momento sus viejas rencillas con tal de averiguar la fórmula que permitió a Zoilo realizar unas ganancias muy superiores al coste de la materia prima. Después de muerto el marido, el negocio ha resultado ruinoso, porque la viuda emplea en la confección del caldo de huesos de pollo espinas de pescados finos y otras substancias caras. Veremunda cree que su marido, sólo por fastidiarla, se llevó a la tumba el secreto de hacer, con restos que las gentes honradas suelen tirar a la basura, un caldo tan sabroso como el que antes se daba a las recién paridas...

Después de esta conversación con su hermano, Soledad recordó haber oído hablar de un local en que se reunían espiritistas, teósofos, naturistas, vegetarianos y desnudistas. Pero eso era antes de la guerra.

Lorenzo, animado por estas vagas indicaciones, emprendió la búsqueda del centro espiritista. Le urgía que la tía Veremunda se entendiese con el difunto y le dejara libre la cama que ocupaba, porque las dos niñas tenían que dormir juntas y pasaban la noche peleándose y dándose patadas. Sí, era preciso que la tía se marchara pronto y reinase de nuevo la paz en la familia. El, naturalmente, no creía en los espíritus parlantes y errabundos, que transmiten sus mensajes a través de la pata de una mesa. No obstante, la tía era capaz de sacar de quicio hasta al mismísimo don Zoilo, quien, en vida, no había mostrado demasiada paciencia con aquella esposa tan irascible.

A los pocos días de su llamada telefónica, el matemático vió recompensados sus desvelos con el hallazgo de una sociedad espiritista de miserable apariencia, en cuya puerta había un buzón que ostentaba encima el siguiente rótulo: *Para las ánimas.*

Veremunda, muy satisfecha con la noticia, dió las gracias efusivamente a su sobrino, y aquella misma tarde se encaminó, pasando por tortuosas callejas, al domicilio o apeadero de los espíritus que aguardan una llamada de la Tierra. Subió hasta el último piso y llamó a un timbre, que sonó igual que una carraca. Un hombrecillo flaco, de mediana edad y vestido con un guardapolvo gris, abrió con precaución la puerta.

—¿Qué desea?

—Pues, verá usted...

Y, con palabra balbuciente, contó su historia y pretensiones. El hombre flaco escuchó distraídamente, y cuando la viuda calló, llamó a alguien que estaba en el interior:

—Aquí hay una señora para usted, don Faustino.

El interpelado asomó la cabeza por la abertura de una cortina.

—¿Qué dices, hombre?

Era de poca estatura, moreno, con el pelo negro, ensortijado, y vestía de luto riguroso. Al ver a la dama, sonrió con gesto amable.

—Usted dirá, señora, lo que la trae por aquí.

Veremunda tuvo que repetir sus cuitas; el enlutado asentía, moviendo acompasadamente la cabeza.

—Pues sí, señora, sí —dijo, cuando la viuda se lo permitió—. Hay muchos espíritus ansiosos de comunicarse con los seres que amaron en vida, y estoy seguro de que su esposo será uno de ellos. Puede usted venir mañana, a esta misma hora, y es muy posible que la suerte la favorezca.

Veremunda pasó la noche contando las horas que aún faltaban para su diálogo de ultratumba. Al día siguiente, y a la hora convenida, se presentó, temblorosa de emoción, en el local espiritista. El hombrecillo gris la invitó a pasar a una salita sin más huecos visibles que la puerta, y adornada con profusión de cortinajes. La habitación estaba en penumbra; el enlutado surgió, igual que la víspera, como un fantasma teatral entre las colgaduras.

—Podemos empezar cuando usted guste. Pero antes convendría que entregara usted su pequeño donativo. Es poca cosa; solamente quince pesetas.

Veremunda, un tanto sofocada, abrió el bolso con timidez.

—Yo creía que los espíritus no necesitaban dinero.

—Los espíritus, no, señora. Pero, por desgracia, la materia nos exige ciertos dispendios, sin los cuales no podríamos contribuir con eficacia a esta obra humanitaria. Ahora la presentaré a nuestra *medium*, que es un ser verdaderamente notable.

Una mujer gorda, de edad indefinida y envuelta en una bata de colorines, se filtró por el mismo lugar en donde había aparecido el enlutado.

—Ven tú aquí también, Estanislao.

El hombre del guardapolvo se unió a sus compañeros. Delante de una cortina había un velador. El que hacía oficio de portero arrimó unas sillas, y los cuatro tomaron asiento. Con las manos en el borde de la mesa y los dedos rozándose, Faustino instó a la viuda a que hiciera las preguntas pertinentes, procurando emplear frases breves.

Veremunda no se hizo rogar.

—¡Zoilo! ¡Zoilo! Ya sabes que te quise, y tú, que siempre fuiste bueno, debes recordar también nuestros años de felicidad...

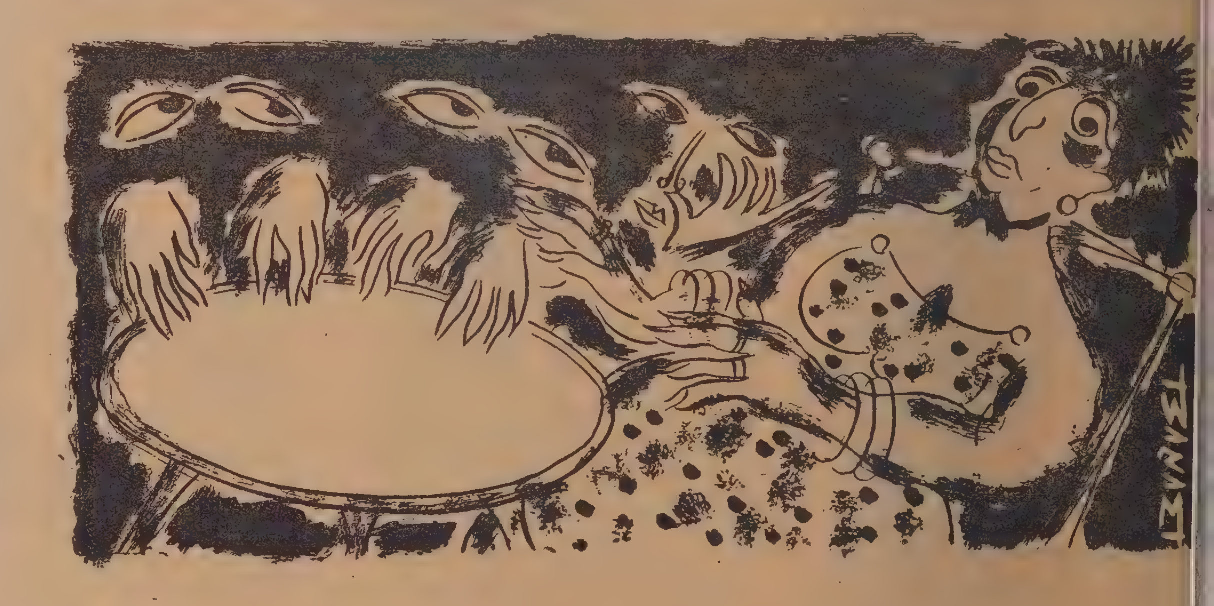
El hombre de negro la interrumpió, y en su voz había un tono de impaciencia:

—Los espíritus no precisan de exordios; será mejor que vaya directamente al grano.

La viuda se acordó de sus quince pesetas, e intentó ser concisa.

—¡Zoilo! Ayúdame a fabricar las sopas. Dime la fórmula, que sólo tú conoces...

El velador permanecía inmóvil. De pronto, una lucecita parecida al resplandor de una cerilla pasó rozando la cortina. Coincidiendo con la llama, una trepidación indefinible hizo temblar ligeramente el velador. Estanislao suspiró y se removió en el asiento. La viuda era toda



atención y oídos. Hubiera deseado ver algo, pero la oscuridad se lo impedía. Los ruidos crecieron, el velador aumentó sus crujidos y, a pesar de estas señales inequívocas, el difunto continuó sordo a las llamadas de su viuda. Transcurrió un buen rato antes de que el hombre de luto rompiera el silencio.

—Ya le advertí que los espíritus se muestran a veces reacios al diálogo. Venga mañana a la misma hora, y reanudaremos la sesión.

Veremunda se despidió un tanto decepcionada, pero prometió volver al día siguiente. Cumplió su promesa; el resultado fué idéntico al de la víspera. Estaba visto que Zoilo, desde los espacios siderales, mantenía su rencor. El hombre enlutado le animaba a proseguir sin interrupción; tal vez el difunto, apiadado por tanta constancia, se decidiera a salir de su mutismo. Este pertinaz silencio contrastaba con la atmósfera aterradora en que se desenvolvían las sesiones. Profusión de lucecitas errantes, rodar de muebles y estrépitos que simulaban el estallido de una traca. Lo peor del caso era que la viuda, de muy mala gana, tenía que pagar religiosamente sus tres duros diarios.

Mientras tanto, la casa de Lorenzo y Leonor se había convertido en un infierno. Las niñas se pegaban e insultaban a todas horas, con lo cual Veremunda tenía que sufrir, no sólo por su fracaso, sino por las malas caras que veía cuando regresaba de la sociedad espiritista. Enfurecida por todo esto, y agotada hasta el límite su paciencia, el mismo día en que abonó el número treinta de las infructuosas sesiones, armó un regular escándalo al enlutado y a su *medium*, y amenazó con denunciar a la Justicia el funcionamiento clandestino del centro.

—Aquí no vienen más que tontos como yo o sinvergüenzas que andan como los animales por el campo, sin más ropa que su propio cuero. Porque me han dicho que también se reunen en esta casa unos cuantos libertinos sin conciencia, y organizan excursiones en que todos, hombres y mujeres juntos, se pasean y retozan, tal como sus madres los echaron al mundo.

Faustino intentó calmarla:

—No se enfade, señora, y venga mañana por última vez. Es posible que su marido se decida a contestar. En vida debió ser muy testarudo.

—No lo sabe usted bien...

Durante aquella memorable y postrera sesión, la salita permaneció más oscura que de costumbre, brillaron más lucecitas flotantes y se oyó un tableteo semejante al de una ametralladora. La *medium*, que los demás días solía estar silenciosa, inició una serie de gemidos mientras sus dedos temblorosos chocaban con las huesudas falanges de Veremunda. Cuando el velador comenzó a oscilar, a la viuda se le disparó el corazón y estuvo a punto de perder el sentido. La mesa apresuró su balanceo y levantó unos centímetros su única pata. Luego cayó pesadamente, al tiempo que se oían repetidos golpes, dados contra el pavimento. Faustino cogió la mano de la viuda y la instó a hablar.

—Pregunte, ande; pregunte...

Veremunda, con voz entrecortada repitió una vez más su diaria interrogación:

—¡Zoilo! ¡Zoilo! ¡Ayúdame! Dime cómo preparabas aquellos caldos tan ricos...

El temblor de la *medium* se acompasaba con el zapateado del velador, y su voz moribunda invocaba al ánima fugitiva del fabricante.

—¡Repite, espíritu —musitó trabajosamente—; repite tus órdenes o tu respuesta!

Los golpes del velador aumentaban, y la viuda se sentía desfallecer.

—¡Ya! ¡Ya! —gritó en trance la *medium*—. ¡Ya responde!

—¿El qué? ¿El qué?

—Veremunda, con los dedos crispados en el borde de la mesa, repetía en pleno delirio un *qué, qué, qué,* que sonaba a cacareo de gallina que termina de poner.

—Dice que con su cuerpo quedó enterrada la fórmula secreta de la sopa. Y que no la comunicará jamás, aunque el silencio le valga una segunda muerte...

Sonó un golpe. La viuda se había desmayado y yacía en el suelo, presa de un patatús aldeano. Entre la *medium*, que repentinamente había recobrado la calma, el enlutado y Estanislao, trasladaron a la víctima a otra habitación, igualmente en penumbra. Dos personas aguardaban: una mujer más gorda que la *medium* y un chic[illegible] que sostenía en las manos un mazo y una sartén, objet[illegible] que, sabiamente manejados, no eran ajenos a la bar[illegible]hunda en que había transcurrido la sesión. Unos cach[illegible]tes aplicados por el jefe y las emanaciones de una bo[illegible]lla de vinagre, fueron suficiente para que la viuda v[illegible]viera a sus cabales. Y, ya en pleno conocimiento, [illegible] gritos atronaron la casa.

—¡Miserable! ¡Canalla! ¡Ya decía yo que toda [illegible] vida fuiste un gandul y un mal intencionado! ¿Por q[illegible] habías de cambiar después de muerto? Para este fin [illegible] no necesitaban haberme hecho gastar esas cuatrocien[illegible] cincuenta pesetas que no podré cobrarte jamás...

El enlutado hizo una seña a Estanislao, y éste sa[illegible] rápido en busca de un taxi. Los cinco espiritistas a[illegible]modaron en el coche a la viuda, la cual llegó a casa [illegible] sus sobrinos en el momento en que la familia se disp[illegible]nía a comenzar la cena con una sopa de cubitos. Ve[illegible]munda, pálida y fantasmal, se apoyó en la primera si[illegible] que encontró a mano.

—Vengo más muerta que el difunto... ¡Si supiera[illegible]

—¿El qué? —preguntaron a una los parientes.

—Pues nada... Sucedió lo que era de esperar. El [illegible]drón de vuestro tío habló por fin, para decir que no [illegible]velaría nunca el secreto del sucedáneo con que est[illegible] envenenando a muchos infelices. Pero esta misma no[illegible] regreso al pueblo, y allí, con más tranquilidad, pens[illegible] despacio en hacer aquello que, de vivir, más le hubi[illegible] molestado. Incluso es posible que, si encuentro [illegible] quien, vuelva a casarme...

A los sobrinos les pareció de perlas el propósito, [illegible] ayudándola a hacer deprisa el equipaje, abandonaron [illegible]zosamente la cena para acompañar a tía Veremunda [illegible] estación.

EZRA POUND, il miglior fabbro

A los setenta y tres años de edad, después de haber pasado doce confinado en el manicomio de St. Elizabeth, en Washington, Ezra Pound ha sido puesto en libertad por el Gobierno de los Estados Unidos. Pound, cuyo prestigio como poeta estaba ya consolidado hacia 1915, se estableció en Rapallo, en la Riviera italiana, después de la primera guerra europea. Durante la última intervino, como es sabido, de manera activa en la propaganda fascista a través de la radio italiana.

Podría decirse de algún modo que éste fué un «episodio» de un proceso antiguo y duradero: la guerra civil del poeta contra las estructuras de la vida de su país. Su odio contra un sistema social dominado por todo lo que él ha condensado en el símbolo de la *usura*, tema obsesivo de su obra en prosa y en verso, lo puso en guerra con su pueblo. Ese odio que lo ha llevado, por ejemplo, a formas exacerbadas de antisemitismo, lo llevó también por una lógica fatal a la alianza fascista.

Al terminarse la guerra, Pound se entregó a las autoridades americanas de ocupación, y durante varios meses estuvo bárbaramente encerrado en una jaula, como —siglos arriba— el viejo poeta del Rimado de Palacio, enjaulado por los portugueses después de Aljubarrota. Su proceso terminó en una declaración de incapacidad mental, que lo salvó de la horca.

En 1948, ya recluído en el manicomio de St. Elizabeth, Pound recibió el Premio Bollingen —el galardón poético más importante de los Estados Unidos— por sus *Pisan Cantos*. Esta decisión, extraordinariamente discutida, honra a quienes tuvieron la limpieza y la honradez intelectual suficiente para afirmar ante el país el valor de una obra cuya significación literaria no disminuía ninguna de las circunstancias a que hemos hecho alusión.

Pound es uno de los grandes creadores de la moderna poesía de lengua inglesa. Su influencia ha sido extraordinariamente poderosa, y encabeza, por derecho propio, una renovación poética que ha dado frutos tan plenos como su propia obra o la de T. S. Eliot. Fué éste quien vió en él, con definitoria exactitud, «il miglior fabbro». Un hombre que ha luchado sin tregua para resucitar el arte muerto de la poesía.

J. A. V.

Inmoralidad

Cantamos el amor y el ocio,
lo único que merece poseerse.
Aunque estuve en muchas tierras,
la vida no es más que eso.
Y prefiero deleitarme
—mueran de pena las rosas—,
a hacer en Hungría hazañas
que parezcan increíbles.

Sestina: Altaforte

Loquitur: En Bertrans de Born.
Dante Alighieri situó a este hombre en el infierno por atizar la lucha.
¡Eccovi! ¡Juzgad vosotros!
¿Lo he desenterrado de nuevo?
La escena es en su castillo, Altaforte. "Papiols" es su juglar.
"El Leopardo", la divisa de Ricardo Corazón de León.

¡Al diablo todo! Todo este Sur nuestro apesta a paz.
¡Tú, Papiols, hijo de perra, ven aquí! ¡Haya música!
Mi vida sólo es vida cuando chocan las espadas.
Pero, ¡ah!, cuando veo los estandartes dorados, veros, purpúreos, oponiéndose
y bajo ellos los anchos campos teñidos de carmesí,
mi corazón aúlla enloquecido de júbilo.

Grande es mi júbilo en el ardiente verano
cuando la tempestad destruye la inmunda paz de la tierra,
y sobre el cielo negro destella rojo el relámpago,
y el fiero trueno brama ofreciéndome su música
y el viento grita loco contra las nubes,
y chocan las espadas de Dios a través de los cielos hendidos.

¡Quiera el infierno que pronto oigamos de nuevo el choque de las espadas!
¡y el agudo relincho de los corceles jubilosos en la batalla,
con el pecho clavado contra el pecho enemigo!
Más vale una hora de combate que un año de paz.
Con alimentos sólidos, alcahuetes, vino y delicada música.
¡Bah! No hay vino que se iguale al de la roja sangre.

Me encanta ver el sol empurpurado de sangre,
y contemplar el choque de sus rayos a través de lo oscuro.
Todo mi corazón se llena de júbilo,
me entra el sol por la boca abierta con veloz música
al verlo despreciar y desafiar así la paz
oponiéndose a la oscuridad con su solitario poder.

El que teme la guerra y se agacha oponiéndose
a mis palabras de arenga, no tiene roja la sangre,
sólo sirve para pudrirse en una paz mujeril
lejos de donde se obtiene digna recompensa y chocan las espadas.
La muerte de esas perras me regocija;
sí, lleno el aire con mi música.

¡Papiols, Papiols, a la música!
no hay sonido como el de las espadas contra las espadas,
no hay grito como el del júbilo en la batalla
cuando nuestros codos y nuestras espadas gotean sangrientos,
y nos lanzamos al encuentro de "El Leopardo".
¡Condene Dios eternamente a los que gritan: "Paz"!

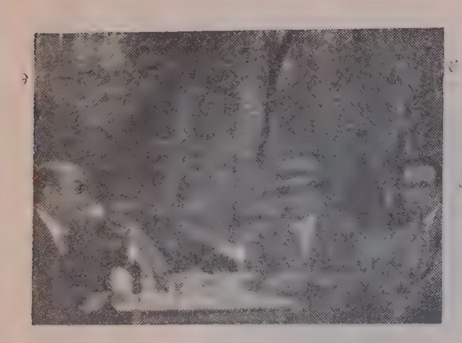
¡Y que la música de las espadas los haga enrojecer!
¡Quiera el infierno que pronto oigamos de nuevo el choque de las espadas!
¡Que el infierno oscurezca y borre para siempre el pensamiento de "Paz"!

Canto XLV

Con Usura
Con usura ningún hombre tiene una casa de buena piedra
con sillares pulidos apropiadamente ajustados
para que el dibujo cubra la superficie,
con usura
ningún hombre tiene un paraíso pintado en el muro de su iglesia
harpes et luthes
ni lugar para la virgen que recibe el mensaje
y para el nimbo que sobresale de la incisión,
con usura
ningún Gonzaga ve a sus herederos y a sus concubinas
no se hace ningún cuadro que dure ni que acompañe en la vida
sino que se hace para venderlo y venderlo aprisa
con usura, pecado contra naturaleza,
tu pan es cada vez más de duros mendrugos
tu pan es tan seco como un papel,
sin trigo esponjoso ni buena harina
con usura la línea se vuelve gruesa
con usura no hay clara demarcación
y ningún hombre halla sitio para su morada.
El cantero se mantiene alejado de su piedra
el tejedor se mantiene alejado de su telar
CON USURA
no llega la lana al mercado
las ovejas no dan ganancia con usura
La Usura es una tiña, la usura
embota la aguja en la mano de la doncella
y paraliza la astucia de la hilandera. Pietro Lombardo
no fué un producto de la usura
Duccio no fué un producto de la usura
ni Pier della Francesca; ni Zuan Bellin, de la usura
ni se pintó "La Calunnia" así.
No fué un producto de la usura Angelico; no lo fué Ambrogio Praedis
no lo fué iglesia alguna de piedra firmada: Adamo me fecit.
No produjo la usura St. Trophime
No produjo la usura St. Hilaire,
la Usura enmohece el cincel
enmohece el arte y al artesano
corroe el hilo en el telar
Nadie aprende a bordar en oro bajo su escuela;
El azul celeste se gangrena por la usura; el carmesí no admite bordado
El esmeralda no encuentra un Memling
La Usura mata al niño en el útero
Mata el galanteo del muchacho
lleva al lecho la parálisis, yace
entre la joven novia y el novio
CONTRA NATURAM
han traído rameras a Eleusis
Han sentado cadáveres en el banquete
a petición de la usura.

(Versión de Vicente GAOS.)

Nuestras cartas



Soy el de la ancha calva, que jamás oculto —¿cesárea?, ¿verlainiana?, ¿de zapatero de portal?... Como gustéis—. A mi lado, Héctor G. Cramazon, médico, pintor y pianista. Le sigue Juan García-Izquierdo, excelente poeta, director de la revista de Semana Santa y Feria, «Macarena».

El chico que está frente a mí, no sé quién es; sólo recuerdo que aspiraba a poeta folklórico y que nos leyó unos versos, seudolorqueños, con mucho colorín.

POETA EN PROVINCIAS

El autor de esta carta, y del pie de la fotografía que aquí incluimos, nos remitió un día un soneto sobre Juan Ramón Jiménez. Lo publicamos en el número dedicado al gran poeta de Moguer. Al acusar recibo de aquel soneto, rogamos de Amador Galván ciertos datos personales, y también de su obra. He aquí lo que nos dice:

Mi buen amigo, quiero complacerle contestando a sus preguntas..., pero, ¡qué difícil hablar de sí mismo con imparcialidad, claridad y justeza!

«¿Por qué vivo aquí?». Pues verá: Soy el mayor —ya traspasé hace tiempo el umbral de la cuarentena— de nueve hermanos; cuatro casados, entre los que incluyo a una Esclava Concepcionista, que es, sin duda alguna, la que mejor «casamiento» hizo. —Madre Santa Gema, que así se llama en religión, es pintora, algo poeta y, sobre todo, un alma de muy subidos quilates—. Al morir mis padres y decidirnos a hacer la partición de bienes, los cinco solteros, tres hembras y dos varones, acordamos quedarnos reunidos en una sola finca de campo que, según el lenguaje utilitario de estas gentes, es «una mina»... y, aunque cada cual sabemos lo que es nuestro, la llevamos y administramos en común, porque, según mis hermanas (a veces, mis euménides) «las divisiones y particiones destrozan y arruinan»... ¿Comprende?

Vivimos una hermosa casa, la de mis padres —¡mucha jaula para tan pocos pájaros!—, con amplios balcones, por los que veo la sierra, y grandes patios casi conventuales, con rosales, celindas y altos naranjos:

> *«Mi patio conventual*
> *queriendo en la luz perderse.*
> *Mi carne, entre sol y cal,*
> *jugando a desvanecerse.*
> *Ardo en este resplandor*
> *como pasto en rastrojera...*
> *Testigo, arriba, la flor*
> *alta de la primavera.*
> *Celinda que, alta, trepó*
> *hasta mis altos balcones,*
> *rama que se doblegó*
> *corona de comuniones*
> *primeras...*
> (*¡Novias de albura!*
> *pureza entre sol y cal...*)
> *Mi carne, ya celestial,*
> *juega a perderse en la altura.*
>
> (Mayo, 1958.)

¿Qué soy?... ¿Sabemos lo que somos ni lo que no somos? Acaso sólo sabemos lo que querríamos ser y, aun en esto, puede que nos engañe el deseo. Como casi todos los hombres, soy un conflicto viviente entre mis instintos, mi razón y mi fe. Profesionalmente, que es como usted me pregunta, no soy nada; es decir, no tengo profesión alguna. Sin embargo, no hay horas vacías en mi vida: escribo, dibujo, leo, medito, rezo... Por la tarde, casi anochecido, paseo, tomo copas y charlo, con algunos amigos, todos «profesionales» (*¡la plaie professionnel!*), y, a veces, hasta con alguno de ellos, llego a tramar una conversación de altura, si el último chisme candente de Arroyomolinos no nos absorbe.

Voy con frecuencia a Sevilla, donde tengo muy buenos amigos; no frecuento tertulias o peñas literarias y acojo con impasibilidad y hasta con simpatía, cualquier estridencia de la juventud endiosada y egocéntrica, porque, sinceramente, pienso que en esto de los egocentrismos y las egolatrías, los viejos damos ciento y raya a los jóvenes.

Como poeta, preferí siempre los límpidos arroyuelos teresianos a las aguas pútridas de «Maldoror», si bien, algunas veces, me he complacido —¡cómo no!— en esa oscuridad mallarmeana de los esoterismos verbales, que aun sigue siendo para algunos sinónimo de quintaesencias líricas, cuando, en realidad, no es otra cosa que pedantesca verborrea.

Creo que soy hombre de «cultura hablada»; así es como más se me busca y así es como más se me admira... ¿Deleito más que persuado, o al revés?... No creo, como Valéry, que la «esencia del discurso» esté «íntegramente en el color de la voz», pero sí que esto del diapasón es muy importante en el hablar. No soy narcisista en este aspecto; es decir, no hablo por el sólo placer de escucharme, aunque siempre me mueva un afán de apostolado estético que, en algunos casos, ha superado en mucho los designios objetivos de cualquier otro apostolado más urgente y necesario.

He hablado en Teatros, Ateneos, peñas culturales... y ¡hasta en Iglesias y conventos!... Nunca olvidaré aquella «disertación» (así las llamo siempre) que hice en las monjas, en el histórico patio mudéjar de «Santa Clara», de Moguer, cuando todavía tenían allí el noviciado las esclavas concepcionistas... ¡Qué silencio y qué luz de membrillo en aquel atardecer estivo!... Nunca en mi vida he hablado más a gusto.

Desde hace algún tiempo, siento una inexplicable desgana de estas exhibiciones oratorias, y hasta hay días en que haría mi lema de aquella frase lapidaria de Vigny: «Sólo el silencio es grande.» Hace cuatro años que no hablo en público. Mi última «disertación», en el Ateneo de Sevilla, versó sobre unas palabras de Pío XII, y se tituló: «El gran Retorno-Soliloquio de un poeta católico». También he dado muchos recitales, de mis poesías y de las de otros poetas, pero jamás he cobrado un céntimo por éstos, para mí, regodeos de arte; sin embargo, y a pesar de no ser pobre, no soy tampoco rico (como piensan y dicen algunos esquinados poetillas de tasca, que no pueden soportar mi cuello duro y mi *cuidado* «aliño indumentario»), pues si atendemos a que la riqueza «no está tanto en los muchos haberes, como en las pocas necesidades», podría llamarme, más bien, pobre, ya que mis necesidades son múltiples, y la mayoría de ellas acordes con el dicho de Wendell Holmes —paradójico sólo para los seres elementales—: «dadnos lo superfluo y os dispensaremos lo necesario».

No soy nada activo, creo, como Goethe, que sólo el hombre contemplativo es consciente; repudio a esos ardillescos «activistas» vacíos que, como alguien dijo, van de la nada de su ser, al algo de su quehacer.

Soy un espíritu religioso, aunque nada beato ni fetichista. Sé que es cierto aquello de que «perdido está el que confía en otro, si ese otro no es el mismo Dios»; sin embargo, yo no veo en el «otro» al antagonista que me niega, me sojuzga o me convierte en objeto, según el existencialismo de Sartre, sino que creo que, a pesar de la «soledad» indiscutible que todos arrastramos y no obstante los abismos que nos separan, hay, en los mejores, un ansia de compenetración y una voluntad cristiana de hermandad, que nos abre un camino a la esperanza. Huyo de las filosofías demoledoras o simplemente pesimistas, incluyendo entre estas últimas a las que, con semblante risueño, preconizan una especie de «nirvana», fundado en la evidencia de un «saber desilusionado», más allá o más acá de toda preocupación metafísica... y que, a pesar de ello, hablan de «lo eterno» a troche y moche; prefiero las «onfalokepsias» de un Huxley a todas estas serenas eternidades vacuas.

Escribo sólo cuando tengo gana —inspi ción sigue llamándose a esto, a pesar de novedosos—, pero, al margen de mi poe seria, llevo un cuaderno que me acomp hasta en mis viajes donde, con metros sicos, sonetos, romance, décima, etc., an unas «cosillas» que denomino «Notas sificadas del vivir diario» y que son «re tos», juicios rápidos y apreciaciones má menos fútiles; he aquí una muestra hiel:

> *Me dan envidia estos hombres*
> *silentes; quisiera serlo...*
> *¡Hombre de frases, ahogado*
> *por hombre de pensamiento!*

Y en fin, tras estos párrafos tan de bazados e inconexos, sólo me resta pec perdón y enviarle un cordial abrazo.

Suyo sincero amigo,

Amador GALV

En Arroyomolinos, septiembre de 1958.

Señor Director

Indice

REPLICA AL DIRECTOR

Sobre Calvo Serer

ALMERIA

25 septiembre 1958.

Sr. Director de INDICE.

Muy señor mío:

A mí me gustó más la «Desesperación» de Espronceda, que el «Arrepentimiento». Entre otras cosas, porque creo que este último no lo escribió.

También me gustó mucho más el comentario que «en su día» se escribió en INDICE contra Rafael Calvo Serer, que lo que usted escribe en el número de agosto-septiembre.

Dice usted que en su día se escribió en INDICE un comentario injusto, aunque corto. Y fundamenta usted la injusticia del comentario en que los datos para su redacción fueron tomados de segunda mano. No, señor Fernández Figueroa. Lo malo no está en que los datos sean de segunda o tercera mano. Lo malo está en la mano que los da. ¿No lo cree usted así? Así debe creerlo, pues de otro modo difícilmente podríamos dejarnos orientar por lo que usted nos dice cada mes, o cada dos meses, en su Revista. Piense usted en que no todos podemos ser testigos presenciales de los hechos. Piense usted en que es necesario confiar en los demás y creer en los demás. Lo que sí resulta eficaz es conocer la honradez de esas segundas manos. No olvide que usted es la segunda mano de muchas gentes.

Y volviendo al Sr. Calvo Serer (¡cuánto recelo despierta el sólo nombrarlo!), creo que usted le ha dado un «espaldarazo» que ni él mismo sabrá valorar. El «espaldarazo» de hoy bien vale el ataque de ayer. Yo quiero creer, y creo en la honradez de usted, pero tengo que hacer uso de toda mi fe en su honradez, para alejar de mí el mal pensamiento (que no escucho), que me dice que la rectificación de hoy no la dicta aquella entrevista de una hora que usted tuvo con el Sr. Calvo Serer, sino algún otro motivo, y que muy bien se podría llamar coacción. Desgraciadamente, pienso que colectivamente los españoles hemos perdido algo de nuestra dignidad, y a usted no se le puede exigir que sea un héroe cada momento. Tampoco le quiero negar su capacidad de rectificación. Pero es que todo lo que se refiera al Sr. Calvo Serer causa recelo. Esto se lo digo porque estoy confesando con usted y porque no quiero perder el único asidero que me queda: INDICE.

He leído «El diálogo con los neo-liberales», y lo encuentro innecesario y largo para justificar una actitud. El Sr. Calvo Serer nos dice primero que los liberales han cambiado, para declararse luego liberal. ¡En buena hora sea!

Lo que sí resulta extraño es que el Sr. Calvo Serer, después de haber viajado tanto y después de saber tantos idiomas se venga a sorprender al encontrar muchos puntos de contacto con el Sr. Madariaga, y sobre todo que suba el punto de su sorpresa al comprobar que se puede dialogar con los liberales. Esa comprobación sería de gran ejemplaridad, si no se tratara de un diálogo de destilería.

También confiesa el Sr. Calvo Serer que en España no hay republicanos, pero al mismo tiempo muestra conformidad en que no hay monárquicos, y, no obstante, añade que se pretende instaurar una monarquía que marche bien. ¿Cómo se propone conseguirlo? ¿Con su libro?

Dice usted que el «lapsus» que percibe en la ambiciosa y fértil obra de Calvo Serer (me interesa abrir paréntesis sobre estos dos objetivos: ambiciosa y fértil; los ha elegido usted adecuadamente, le vienen como anillo al dedo) es su miopía. Ha sido usted demasiado generoso, y su generosidad, Sr. Fernández Figueroa, puede hacerle daño a muchas personas que le leen y le siguen.

Nadie le va a negar al Sr. Calvo Serer su derecho a escribir libros y mantener diálogos, pero de eso, que pueden ser simples ejercicios de la mente y el lenguaje, a atribuirle (¡nada menos!) que el intento de la instauración de hecho *de la monarquía popular y social en España, hay bastante distancia, Sr. Fernández Figueroa.*

Observo que no hay proporción entre el daño inferido y la reparación ofrecida, porque no resulta comparable la «propaganda» de hoy con el daño que se le hiciera en su día.

Estimo que usted, en su modo sencillo y en su acostumbrada modestia, no valora debidamente lo que es un elogio de INDICE.

No quiero terminar sin rogarle que si tiene ocasión felicite a su colaboradora de Barcelona, Mercedes Molleda, por su carta abierta a Cortés Cavanillas. El ridículo de su crónica de Venecia, sólo es comparable al que hizo en la película Vacaciones en Roma, *al presentarse ante aquella Reina imaginaria. Y es que la monarquía del Sr. Cavanillas es tan «arraigada» que se deshace ante una reina, aunque sea de celuloide.*

Sigue creyendo en usted,

Antonio AMÉRIGO

Tosi y los otros

Por Luis TRABAZO

Estuve viendo detenidamente la última exposición de los italianos celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo, de Madrid, con el título —si mal no recuerdo, pues escribo ahora sin notas ni catálogo, de memoria y desde Orense, en donde estoy de vacaciones— de «Diez años de pintura italiana». Hará ocho o diez años, los italianos hicieron otra exposición colectiva en Madrid, en la sala del Museo de Arte Moderno, en la que figuraban algunos de los pintores que concurrieron a esta última. Estaban en la primera Chirico y Modigliani, que en la segunda no estuvieron. Estaba también Tosi, aunque no muy bien representado en aquélla.

MODIGLIANI, TOSI, CHIRICO, Carrá y acaso Campligli eran las vedetes de la Exposición en cuestión. Severini, no me acuerdo bien, pero me parece que no estaba. Sea como fuera, por esos años, en los que el público español y, por decirlo así, el ambiente no había entrado todavía en las familiaridades del arte de vanguardia, tales artistas traían aquí el aire de las últimas corrientes, que aunque ya no eran completamente nuevas en el mundo, en España lo parecían, a causa de la falta de hábito a que me he referido. Con ellos venía la llamada pintura metafísica, el sentimiento futurista, cierto tipo de expresionismo muy particular, diferente del de los germanos, y, en general, un estilo de gran simplicidad y pureza, al que nosotros, salvo excepciones raras, no estábamos acostumbrados.

Hacía un efecto notable —y sedante— el comparar esta pureza y sencillez con los engendros pesados y complicados —aunque sin éxito— que solían verse en nuestras Exposiciones Nacionales de por aquellas calendas.

Los artistas italianos, fueran o no unos genios, ofrecían en su conjunto una impresión de medida y buen gusto nada corrientes entre nosotros, y que a mí al menos me hacía un efecto muy agradable. Lo que más me gustó entonces fué la falta de énfasis que se advertía en ellos. El énfasis y la ampulosidad son, creo yo, los enemigos naturales del verdadero arte; pero muy a menudo son precisamente tomados por el verdadero arte.

Esto sucede en la pintura y en todas las artes; sucede también en la literatura. Es difícil librarse de esta mala influencia, entre otras cosas por provenir ella, no de ninguna técnica o disposición artística estricta, sino de pasiones muy arraigadas en el alma humana; en el alma de las gentes —y, por lo tanto también de los artistas— vulgares. Lo más característico de la vulgaridad espesa y de la falta de auténtica nobleza de espíritu, se suele expresar del modo más espontáneo a través del énfasis y de la ampulosidad. Esto es algo que a la gente no noble ni delicada, a la gente «snob», tanto si es público mostrenco como si es artista —o dice serlo— le sale de los adentros con las ganas rabiosas de lo que se lleva congénitamente en la sangre. Es algo que no pueden remediar. Por lo tanto, les resulta muy difícil, casi imposible, resistir a tal impulso.

Pero lo más notable —aunque no lo más extraño— es que semejante estilo enfático y ampuloso resulta por lo común agradable a la mayoría, que es a la postre la que decide de inmediato, y aun a muchas personas tenidas por minoría escogida, aunque no lo sean.

Además, el énfasis y la ampulosidad se disfrazan de muchos modos. Hay —valga la paradoja— hasta un énfasis de la sencillez; si bien éste, por el hecho de acentuar lo sencillo, sea el más llevadero y tolerable.

En general, lo que sucede es que, en tanto una moda cualquiera hace su aparición, las gentes que andan siempre a la caza de novedades, se lanzan como fieras sobre las últimas, y empiezan —perdóneseme el anglicismo— a «enfatizarlas» de tal modo, que, aun cuando aquéllas sean un canto a la sencillez, ya ésta se ve adulterada por culpa de su inautenticidad. De este modo es como proceden muchos artistas que están «à la page»; pero no siempre la crítica se da cuenta; pues a los críticos les sucede con frecuencia lo mismo: que también ellos están a **verlas venir**, sin otros miramientos.

La confusión, así, es inevitable.

La cuestión suele, entonces, plantearse, poco más o menos, del modo siguiente: se establece un duelo —que es en el fondo completamente artificial— entre lo nuevo y lo viejo. Y unos dicen ser partidarios de lo nuevo, mientras que otros dicen serlo de lo viejo. Finalmente, una tercera parte, que trata de mostrarse ecléctica, dice que lo mismo le da nuevo que viejo, con tal de que sea bueno.

Mas la verdadera cuestión no queda resuelta tampoco con tal eclecticismo. Y la confusión sigue imperando.

En efecto, no se puede soslayar, por muy ecléctico que se pretenda ser, una cuestión que es real. Y la cuestión de lo nuevo y lo viejo es una cuestión real; sólo que lo es en un sentido muy diferente del que se acostumbra a plantear.

En arte, la creacion única es la que viene del fondo del alma y la que responde a necesidades profundas de la naturaleza humana y de los exigencias de la historia. La historia va cambiando, y, por lo tanto, el hombre también va cambiando. Y, aunque esta proposición parece que debiera proponerse al revés; puesto que no es estrictamente la historia la que hace cambiar al hombre, sino que es más bien al contrario: el hombre, con su voluntad, quien hace cambiar la historia; sin embargo de ello, la historia, tal y como la puede concebir cualquier humanismo concreto e histórico que podamos imaginar a través de cualquier tiempo, no es exclusivamente un fruto de la voluntad humana, aunque la voluntad humana tenga en su evolución una influencia considerable; sino que es también el fruto de otros factores, no siempre claramente comprensibles, pero que hasta cierto punto pueden ser observados con bastante evidencia. Esos factores, que el hombre no puede desechar, porque lo sobrepasan, constituyen lo que podríamos llamar el elemento misterioso y providencial —o fatal, como se prefiera— del devenir histórico.

Lo nuevo, en tal sentido de lo **nuevo**, que es el único real, supone un esfuerzo: un esfuerzo de imaginación y de voluntad y de pensamiento; una tensión, violenta y prolongada, de todas las potencias del alma.

Lo nuevo, por lo tanto, es algo que está creado con tensión; y para que suceda así, es menester que todo cuanto hay en el hombre —y no sólo un mero deseo de pintar un cuadro o de hacer un poema nuevos— se ponga al servicio de esa creación de lo nuevo. Lo nuevo, finalmente, se hace, no por apetito de novedad como tal novedad, sino por una íntima necesidad de dar satisfacción a ciertas exigencias de la propia alma humana, en la medida en que ella, el alma, es alma nueva, y no tanto en la medida en que la mera obra pueda serlo, y de dar satisfacción también a exigencias de la misma historia que marcha, y que el alma siente marchar, como se siente algo que está vivo.

Si no se dan estas condiciones, no hay propiamente **nuevo.**

Lo que hay es imitación muerta y huera, más o menos hábil, que es muy distinto.



Lo nuevo, pues, sólo lo es si es creación. Y la creación exige una plenitud de entrega del ser humano, aparte de unas cualidades especiales en el presunto creador.

Esas cualidades no se dan en todos los artistas, sino sólo en unos pocos elegidos. Por lo general, los verdaderos artistas nuevos, los creadores, no saben exactamente que lo son; sino que más bien sienten cómo la vida desfila ante ellos de cierto modo que les pide a ellos una entrega igualmente peculiar, que ellos otorgan sin reservas; de cuya entrega surge lo nuevo.

Creado lo nuevo, vienen luego artistas menores que lo siguen, en tanto que otros, no tan sensitivos, o apegados a otros hábitos más tradicionales y que les resultan más fáciles, siguen lo antiguo.

La polémica se establece entre esos artistas menores, que, por así decirlo, forman la masa, en la que unos se arriman al lado nuevo y otros al lado de lo viejo; pero no se establece entre los grandes. Estos, en lo esencial, están al margen de ella, al menos como tal polémica, y sólo están atentos a la voz interior, que es, para el caso, la que verdaderamente dicta la historia de lo nuevo. Sólo que el gran público no se entera de esto, y sigue más cómodamente lo único que puede seguir: el espectáculo visible de la polémica de masas.

En esta p o l é m i c a, en lo principal —aunque apenas se trate ya de productos y no de almas—, yo creo que tienen más razón, así, a bulto, los que se inclinan hacia lo nuevo. La tienen en el sentido de que la creación de lo nuevo —y hasta su seguimiento— exigen un mayor esfuerzo, y en el de que la vida y la historia marchan siempre sin detenerse, y hay que estar atentos a esa marcha.

La misma reproducción simple de lo que huela a nuevo, exige por lo general mayor esfuerzo artístico y mayor sensibilidad que la reproducción de lo viejo. Y como los artistas **masa**, aun no siendo creadores originales, son, en muchos aspectos, imprescindibles para formar definitivamente la atmósfera de la renovación de estilos, no es lícito, por lo tanto, despreciarlos; a u n q u e no sean ellos exactamente quienes aportan la creación, sino sólo los que siguen a la moda.

En tal sentido, normalmente debe ser apoyado lo nuevo contra lo viejo; y no sólo en arte, sino en todo lo demás.

Lo nuevo lleva consigo un espíritu, que acaba de difundirse y hacerse popular; y en virtud de ese espíritu popularizado, la historia avanza.

Lo nuevo trae, además, un lenguaje; unos métoods y unos descubrimientos, susceptibles hasta cierto punto de universalizarse, y por ello de ser aprovechados por las grandes mayorías. Pero también por las minorías.

Y LLEGAMOS AL NUDO de la cuestión:

En la medida en que lo nuevo trae un lenguaje y un cierto espíritu más al compás de los tiempos —y en tal sentido más justo y mejor—, hay que estar a rajatabla con lo nuevo: no se puede, no es lícito, estar con lo viejo.

Y los m i s m o s artistas grandes, los creadores, no están exentos de ésta regla.

Normalmente, e s t o s grandes artistas siguen sin esfuerzo el camino nuevo y asimilan como quien asimila un alimento natural el espíritu que informa su lenguaje.

Y aquí está la verdadera clave: el artista grande entra hasta el espíritu; el pequeño se queda en la superficie del lenguaje.

Del espíritu, que es eterno y objetivo, aunque se ofrezca en módulos efímeros y variables al compás de la historia, se extrae la creación genuina y la fertilidad inagotable. Del lenguaje exterior, sólo puede extraerse un nuevo manierismo.

Por ser eterno y objetivo, el espíritu del arte nuevo guarda profundas conexiones con el arte antiguo; no en cuanto a su lenguaje visible, sino justamente en cuanto a esa objetividad y eternidad de lo espiritual.

El artista grande está en condiciones de percibir sin velos, en lo íntimo de sus esencias, ese espíritu eternamente igual a sí mismo, aunque sea eternamente variable en sus manifestaciones, que rige el acontecer. No lo está el pequeño.

El buen catador de arte, aun sin ser expresamente un artista profesional, también percibe esto. Y no se deja engañar. La mirada superficial, ya se trate de público a secas, artista vulgar o crítico, no ve sino la cáscara.

Por tal razón, un artista grande, en tiempos de abstracción, puede tener un interés profundo y esencial en penetrar leyes ocultas, espíritus no manifestados, de la Naturaleza.

(Naturaleza y espíritu no son la misma cosa; pero son los dos polos de la misma cosa: del mismo **uno** superior que es el ser superior, esencia profunda y única de lo real, de donde todo, tanto lo natural estricto como lo histórico, dimana.)

Y, al revés, un artista pequeño puede, en aras de la m o d a abstraccionista, apartarse despectivamente de la Naturaleza, sin haber penetrado en sus esencias y sin que haya comprendido tampoco las mejores esencias del arte abstracto.

Por lo común, según ha podido observarse, ocurre así.

Los más grandes artistas, incluídos los artistas abstractos eminentes, no se apartan, rigurosamente hablando, de la Naturaleza; sino que, más bien, dan, a sus experiencias sobre ella, un sentido nuevo


ARTURO TOSI.—Mattino sul dosso, 1950.



y diferente en ciertos aspectos del que tenían los artistas antiguos; esos artistas, por el contrario, han profundizado y siguen profundizando en la Naturaleza, a la que en modo alguno desprecian; y es de esa profundización de donde extraen las nuevas categorías (las cuales intentan ser más finas y fieles en la expresión de la realidad superior que afecta tanto a la Naturaleza como al espíritu) de que se nutre el lenguaje del nuevo arte.

Es cierto que, paralelamente a estos artistas profundos, hay otros (y no siempre deleznables) que han subrayado expresamente su desprecio —o su odio— por la Naturaleza, como igualmente su desprecio y su odio por todo lo que huele a cosa antigua.

Pero, sobre que no siempre su obra (ni mucho menos el oculto proceso que la preside y que suscita las formas abstractas exteriores, en la que la Naturaleza parece ostensiblemente negada, aunque un examen más profundo revela que no es así) están de acuerdo con su teoría; debe tenerse también en cuenta que, en tales manifestaciones despectivas o de odio, cuando son extremosas, entra por mucho un ingrediente psicológico cuya naturaleza pudiera muy bien llamarse «política», aun más que artística. El odio al pasado, en cualquier forma que se manifieste y en cualquier campo que se elija, implica siempre una cierta reacción negativista, de tipo complejo (no susceptible de ser analizada bajo estrictos criterios de estética), y es, por lo demás, una de las constantes eternas del movimiento histórico, en virtud de la cual éste se produce; ello no significa, empero, que en lo más hondo de las almas haya dimitido por modo absoluto el culto a la Naturaleza; el cual, confeso o no, más o menos subrepticiamente, sigue existiendo en todos los hombres; y, más que en ningún otro, en los artistas y poetas elevados.

Esas formas extremosas del odio, pueden —ocasionalmente— tener su razón, y por lo tanto su justificación histórica; generalmente, viene a constituir una actitud de combate, que se considera indispensable para la renovación; una especie de saneamiento y de asepsia, previos y metódicos, preparatorios de la nueva y más plena forma en que habrá de abordarse finalmente la naturaleza y las experiencias humanas sobre ella, más que una actitud artística propiamente dicha. Pues, en esta última, va implicada cierta particular inocencia, que, como tal, se desentiende por completo de cualquier evento histórico, y atiende únicamente a las profundas raíces y conexiones del alma con la realidad (en cualquier forma que ésta se manifieste, y entre ellas, primordialmente, las formas naturales) y con el misterio.

Es precisamente en tal aspecto en el que Tosi me ha parecido un artista ejemplar: un verdadero poeta.

Nada que se parezca al odio o al desprecio; nada que se parezca a preocupaciones secundarias, extrañas al puro sentimiento de su alma, se advierte en la pintura de este maravilloso viejo, de este anciano hechicero, que a sus ochenta años cumplidos parece tener la inocencia, la gracia y la perenne juventud del canto de un pájaro.

LA NATURALEZA SURGE DE las manos de Tosi lavada y purificada como en un milagroso bautismo. Ni un gramo de énfasis, ni el más leve toque de artificiosidad. Todo puro, limpio, tembloroso, tiernísimo.

Su técnica es, por lo general, buena: sabia y hasta laboriosa. No pinta a la buena de Dios, no; sino que se fija mucho, pinta con ansia, con escrupuloso cuidado, como si siempre estuviera temblando de que la rama en que se halla posado fuera a romperse. Pero, ese cuidado y esa preocupación, jamás son de naturaleza impura; jamás obedecen a un propósito de efectismo, sino solamente de fidelidad al sentimiento.

La pintura de Tosi es como un canto: canto de paz y de inocencia. Inocencia, la suya, de las grandes; inocencia adulta; no la inocencia de un niño, no la inocencia inconsciente; sino la de un hombre cocido, que conoce las quiebras del arte y las quiebras de la vida; pero que, como quiera, conserva entera el alma y sensible para todo lo que es misterioso, significativo y puro en su sencilla verdad.

Su técnica, a veces, le resulta insuficiente. Pues no es él un artista vigoroso, fácil y expeditivo en la factura; sino más bien un artista lento, premioso, a quien le cuesta mucho pintar, y que da la impresión de que casi no se atreve a poner el pincel sobre el lienzo, por miedo a sufrir un doloroso error. Pero siempre su tino, ese tino delicadísimo que viene del hondón de la sinceridad, encuentra el modo de salvar el escollo, sin traicionar ni su alma ni el alma de la pintura.

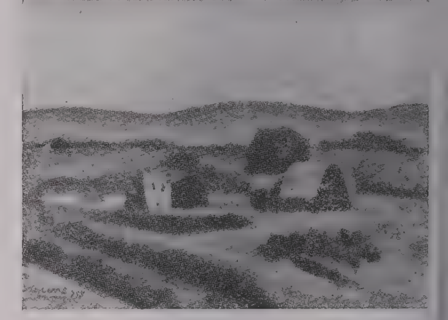
No se ven nunca en Tosi pinceladas repetidas, mecánicas, esclorosadas. Nunca, nunca una pincelada es igual a otra pincelada. Es su alma —y por ello su estilo— lo contrario, exactamente, de una máquina, y es también, por lo tanto, lo más parecido que yo haya visto en arte a un alma humana.

Y en esto también se manifiesta su inocencia.

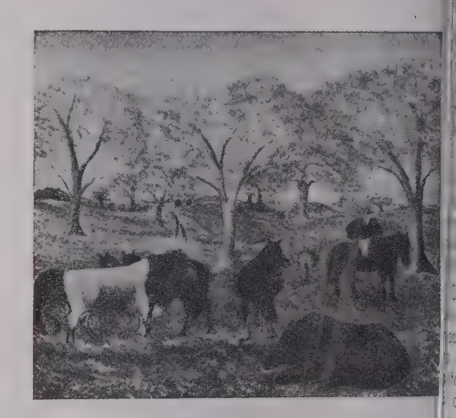
Al lado de él, todos los demás artistas de la Exposición me parecían, siempre que los comparaba (y acaso con la sola excepción de Morandi, que, sin embargo, no puede compararse con Tosi), unos pintores bastos y vulgares. Y conste que muchos de ellos eran artistas grandes y nobles. Pero, con todo: ¡qué diferencia!

A su lado, estaba Campigli. Campigli es fino, posee una imaginación bastante original y graciosa, da hermosas calidades, en esos sienas y ocres pompeyanos, a sus pinturas. Pero, vistos al lado de los poemas de Tossi, a mí me parecían sus cuadros producciones en serie, de bazar. ¡Y pensar que son esas calidades de bazar las que mayor entusiasmo producen; pensar también que Cam-pigli, al fin y al cabo artista origina[l] fué fusilado a mansalva, en esas calid[a]des y en la composición y figuras, p[o]r artista español que no hace al caso que a su vez despertaba entusiasmo p[o]r los frutos de un tal fusilamiento! ¿E[s] esto arte? ¿Qué más da, si la cos[a] consiste solamente en robar —y hasta e[l] mal robar—, que, lo que se pinta lueg[o] sea moderno o antiguo, abstracto o co[...]


MATTIA MORENI. — *Las dulces lomas de Brisighella*, 1953.


CARLO CARRÁ.—*Paisaje toscano*, 1955.


ARTURO TOSI.—*Mañana gris en el lago de Iseo*, 1953.


GIUSEPPE CESETTI.—*Otoño en Maremma*, 1947.


EMILIO VEDOVA.—*En el estudio*, 1956.

ɾeto? ¿Dónde queda la creación, única sencia del arte?

No se entienda lo que digo como una enigración de Campigli, artista a quien stimo, sea como sea; sino como una caltación de Tossi. Pero a veces es preso recurrir a tales comparaciones —que empre son odiosas— para hacer paten- la injusticia que se ejerce sobre lo ás puro a expensas de lo que le es ferior, en pocos o en muchos grados. Tosi es un artista recatado, humilde, timista. Tan apagado se muestra que oenas si se deja ver, muchas veces. Sus iadros son pequeños, su técnica es li- era de materia; sus calidades, tan te- ıes, a menudo, que se limitan a un bozo de arañazo. Pero, ¡qué energía ɔncentrada en esas l e v e s pinceladas! tmo viviente y vigoroso de las cosas vas que laten en el mundo, ritmo que uza el mundo de sus paisajes como ıa oculta ley del movimiento, parecían cpresarse en aquellos árboles simpli- simos que tendían sus copas angustia- ıs hacia el fondo del cielo semiabstrac- de aquel delicado y estremecido poe- a de vida que había a la derecha, gún se entraba a la Exposición. Otras eces, era el sentimiento profundo de ɪz y de soledad. Otras, el simple gra- mo de unas manchas rojas de cereza bre el nervioso destello, apenas luz, oenas paño, apenas sentimiento obje- ɾo de algo que puede serlo todo y no caba de concretarse, del fondo cotidia- de un bodegón.

Abstracción, naturaleza, vida cotidia- ı... No hay fórmula en Tosi. No hay ıda fijo. A veces, la abstracción surge ágicamente y sin buscarla, de los ele- entos más simples y cotidianos de la xistencia. Y a veces, la más intensa ncreción de algo que es muy querido familiar, de algo que ha acompañado rgo tiempo al artista y que el artista ata de inmortalizar, acuñándolo fé- eamente, se hace tema y poema del adro.

Yo sé que Tosi no es pintor de moda. o es, no puede serlo, pintor de moda. la Exposición de italianos, siendo el ás grande, siendo inmensamente el más ande, en medio de muchos que tam- én eran grandes (un Carrá, un Moran- un mismo Afro, entre los nuevos, y, fin, otros, dignos también de loa, que lí había), y no digamos ya entre los equeños y aun infames (que también taban), Tosi apenas si despertaba cu- osidad. Su rincón estaba desierto. Cla- : lo que allí había pintado era, sen- lamente, unos b o d e g o n e s y unos isajes. Naturalismo. Ya estoy oyendo palabra.

He querido hacer públicamente este menaje a Tosi, el grande y glorioso ciano recientemente muerto, porque e parece no sólo de justicia, sino, y bre todo, porque me parece indispen- ble, en sentido ejemplar.

Otro pintor, éste español; otro pintor moso y glorioso: Miró; mucho más de oda que Arturo Tosi, mucho más den- de las actuales corrientes, y por lo nto más en consonancia para despertar curiosidad, ha llamado la atención con su palabra, tanto como con su pin- a— sobre la inocencia y la decadencia l arte. Para Miró —según parece—, lo el arte es decadente, después de amira.

Yo tengo que decir que Tosi me pa- e mucho menos académico y menos cadente, por lo tanto, que los pintores las famosas cuevas. Mucho más tem- roso, mucho más inocente, mucho más ecto en el sentimiento todavía.

ɛse temblor que se busca, que Miró sca también en sus famosos «caligra- ıs», está presente en Tosi, sin buscar- con una fuerza y una autenticidad midables. En cuanto a lo otro, a esas idades de los fondos, de tantos fondos ostractos», que a su vez proceden de imitación de los fondos —y de las idades de esos fondos—, que son las ıas de las Cuevas, cosa que a la gen- le parece inocente y original; a mí, el contrario, me parece una forma arcaísmo como otra cualquiera; tal un poco más fina e intelectualizada, o, en esencia, lo mismo.

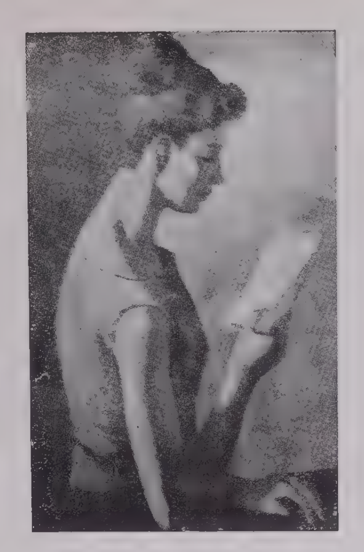
Arqueología y poesía se dan de pata- . Todo lo que en arte no es poesía, más o menos, pero lo es siempre, ueología. Y, aunque la arqueología tenda disfrazarse de poesía, no por dejará de ser lo que es: arqueolo- , pura y sencillamente.

indo aquí homenaje, en la persona nilde y cándida de Tosi, al pintor nos decadente, al pintor menos ar- eológico y más poético que yo haya ocido.

Nada más, amigos.

L. T.

EXPOSICION MANCHEGA



Muchacha leyendo, de Víctor de la Vega Gil.

En Valdepeñas se ha celebrado la XIX Exposición Manchega de Artes Plásticas. Geográficamente, la Mancha agrupa a cuatro provincias: Ciudad Real, Toledo, Cuenca y Albacete. Las cuatro enviaron representantes a esta manifestación, en la que se reunen óleos, acuarelas y esculturas.

En la Mancha se han discutido las líneas generales de la pintura actual. Asistimos, como espectadores, a la reunión del Jurado Calificador, y nos enteramos de su criterio, estimable y, sobre todo, muy en consonancia con la «última hora». Queremos decir que en plena meseta castellana, y cuando, por pura coincidencia, en Venecia se daba el espaldarazo a la pintura abstracta, se abrió la discusión en torno a lienzos que representaban la más simple de las abstracciones.

El Molino de Oro, máximo galardón anual de la Exposición Manchega, fué concedido, por mayoría de votos, a la obra del pintor conquense Cirilo Martínez Novillo. Se trata de un cuadro recio, de tema marinero, que nos recuerda vagamente la técnica de Zubiaurre.

El segundo premio regional, Molino de Plata, se concedió, también por mayoría de votos, al óleo de Antonio López García «Jugando alrededor del reloj», de concepción «literaria» y en la línea de la vieja escuela de París. Un cuadro amable, al que valora el color.

Los premios provinciales se repartieron de la siguiente manera:

ALBACETE. — Primer premio, *José Luis Sánchez, por su escultura «Sagrada Familia». Segundo premio, a Godofredo Giménez, por su obra «Cuevas».* Tercer premio, *Constantino Valero Sánchez, que presentó «Posada del Rosario».*

CIUDAD REAL. — Primer premio, *Gloria Merino, por su cuadro titulado «Peces».* Segundo premio, *a «Rincón de taberna», de Antonio Sánchez Ugarte.* Tercer premio, *«La partida», de José C. Mazoteras.* Cuarto premio, *a la pintora Julia Arellano, por «Bodegón gallego».* Quinto premio, *a la obra «Composición», de Fernando Delgado.*

Ciudad Real concedió también primeros premios de Dibujo y Acuarela, que fueron adjudicados, respectivamente, a Francisco Sanz Maíz y a Carlos Iznaola.

Los premios de la Diputación Provincial de CUENCA se adjudicaron: el primero, a la obra de Miguel Gutiérrez Fernández, titulada «Composición; el segundo, a «Muchacha leyendo», de Víctor de la Vega Gil, y el tercero, *a Alfonso Cabañas, por «Cuenca».*

Por último, TOLEDO *dió su primer premio a García Ochoa, que presentó «Paisaje castellano». El segundo premio de esta Diputación Provincial correspondió a «Bodegón», de Manuel Romero. El tercero se adjudicó a Juan José Ruiz de Luna, por «Bodegón de los tomates».*

Este es el breve resumen de las decisiones del Jurado de la XIX Exposición Manchega. En líneas generales, nosotros, los espectadores, estuvimos de acuerdo con el fallo. Decimos en líneas generales, porque nos pareció que faltaron algunos nombres bastante representativos a la hora definitiva del reparto de galardones. Faltó el nombre de Gustavo Torner de la Fuente, que agrupó cuatro lienzos de sorprendente valor abstracto, sobre cuatro temas básicos —la roca, el muro, la erupción y el firmamento, el agua y la tierra—, en los cuales logró, con una difícil simplicidad de antecedentes, el aire preciso a la abstracción, su justo color emocional, su total equilibrio.

Gustavo Torner no pasó inadvertido. La discusión y la polómica giraron en torno a su obra. La pintura de Torner no es «admisible» o comprensible en primera instancia... Sin embargo, recordamos otras exposiciones manchegas donde el caso de Torner fué el caso de Guijarro o de Ubeda. Pintura nueva que se filtra lentamente en el ánimo de todos. Que busca el desagüe hacia lo popular y que, a la larga, lo viene hallando.

INDICE estuvo representado en esta XIX Exposición Manchega, con voz y voto. Nuestro Director fué huésped breve de Valdepeñas. Se unió al quehacer del Jurado. Defendió a Torner y a otros... Casi clareando el día, la agradable sesión concluyó. La joven pintura manchega, tesonera y eficaz, cuenta con un nuevo año para volver a reunirse, a la hora de la cita, allá por los primeros días de septiembre de 1959.

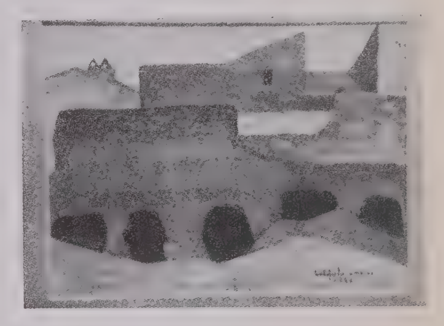
L. MACHADO



Puerto, de Cirilo Martínez Novillo.



Bodegón, de C. Martínez Novillo.



Cuevas, de Godofredo Jiménez.



Composición, de M. Gutiérrez Fernández.

LOS VIEJOS MAESTROS



«*Pequeño desnudo azul*», 1879.
(The Albright Art Gallery, Buffalo.)



«*La dama del sombrero amarillo*», 1885.
(Prop. de Mrs. C. Suydam Cutting.)

RENOIR

(WILDENSTEIN GALLERY)

Es siempre reconfortante el contacto con los «viejos» maestros del impresionismo. Y entre ellos, cuánta alegría, cuánta juventud, qué visión tan fresca de la vida, la del anciano medio paralítico de Cagnes. El arte de Renoir fué rejuvenecerse en lugar de envejecer. Este proceso se halla magníficamente expuesto en los sesenta y nueve lienzos y siete esculturas que expuso el pasado mayo en Nueva York la Wildenstein Gallery. Este notabilísimo conjunto, que costó más de un año de trabajo reunir, muestra telas muy poco conocidas, sobre todo para el público europeo, ya que se componía casi en su totalidad de cuadros cedidos por diferentes coleccionistas privados. Organizada por el «Comité de Ciudadanos para la ayuda de los niños de Nueva York», Museos y particulares se volcaron generosamente; hasta el Louvre, a pesar de todas las dificultades que encierra la travesía atlántica, contribuyó con una de las famosas odaliscas de sus últimos años, cuando imposibilitado y enfermo, sin fuerzas ni para sujetar los pinceles, aun amaba, sobre todas las cosas, los suaves tonos de la piel femenina, los puros colores de las flores y los brillantes reflejos de las luces.

Es curioso apreciar el inmenso abismo de maestría, sensibilidad y personalidad que separa los primeros lienzos de fechas entre 1860 y 1870 de los realizados cincuenta años después.

Estas primeras obras se encuentran trabadas en la gran revolución de los comienzos del impresionismo, y son prácticamente intercambiables con las firmas de Sisley, Monet o Pissarro. Sobre todo, la influencia de este último es notabilísima durante unos cuantos años, y es interesante destacar que Pissarro, que difícilmente llegó a lo genial en sus obras, produjera una influencia tan decisiva en la técnica y estilo de su joven amigo. «Señora en un jardín» y «Monet pintando en el jardín de Renoir», de 1873 y 74, son dos ejemplos definitivos.

Rápidamente, el pintor se encuentra a sí mismo, y aunque «Una camarera del Duval» nos trae a la memoria, con su mirada triste y suave, más de una figura de Manet, no existe —ni remotamente— la menor posibilidad de confusión, ni tan siquiera de influencia, ya que la composición más similar, que es la que nos presenta «Un bar del Folies-Bergère», fué creada diez años después.

Nos acercamos al venturoso 1876, que recibió como tributo creativo el inmortal «Moulin de la Galette». El genio ha madurado; se logró para siempre el artista: Renoir es ya sólo Renoir.

Creo interesante la indicación de que la tela expuesta no es la mundialmente conocida, propiedad del Louvre, sino un estudio perteneciente al excelentísimo Embajador y señora John Hay Whitney, de menores proporciones y deliciosa factura. De esta misma época, ausente ya de toda influencia de grupo, es el delicado retrato de madame Henriot, tan claro de tonos, que más que recibir la luz parece crearla.

Aun, por un momento, la tela de «Madame Choquet leyendo» nos devuelve a una estructura *pissarresca*, con fuerte impresión de divisionismo, chocante en quien no acudió a los salones impresionistas como protesta por la admisión de Seurat.

En los distintos lienzos de tema floral, más de seis en total, vemos el maravilloso barroquismo del artista, que en más de una ocasión llega a mezclar sus dos temas favoritos: flores y mujeres, en tal forma, que se hace difícil distinguir dónde acaba la piel rosa y fresca y dónde empieza el terso pétalo inmarcesible. Contemplando estas flores pensamos en lo fácilmente que este tema distingue la personalidad: académicas y burguesas, en Fantin Latour; soñadoras e irreales, en Redon; frías y ausentes, en Manet; sensuales y cálidas, en Renoir; secas y místicas, en Van Gogh; anuladas y absorbidas en el todo inmenso de la creación, en Gauguin. ¡Qué sugestivo sería el *tema* de una exposición de floreros por los grandes maestros!

Siguiendo el recorrido de las telas expuestas, vemos, cabalgando sobre el cambio de siglo, una interesante serie de paisajes, lo más propiamente impresionista de toda la obra. La luz difusa y transparente se vuelve irreal a fuerza de ser la única realidad supuesta y aceptada por el pintor; la borrachera de luminosidad que baila en cada brochazo llega casi a anularse en el brillante conjunto, y el color, un color loco y directo, es quien vence, imponiéndose sobre composición y dibujo.

A este momento pertenece el «Pequeño desnudo azul», que se reproduce, joya incomparable. Fresco, directo, con una ligereza compositiva admirable, con una exactitud de reparto de masas magistral, con una utilización de figura y fondo en un mismo valor pictórico, que nos lleva a sospechar que Renoir intuyó lo que hoy día se llama la unidad de valores, es decir, la igualación de fondos y figuras, tratándolos como elementos coadyuvantes en forma alguna superiores uno u otro, sino equivalentes en la armonía total de la obra. Fijemos nuestra atención en ese pelo con la misma calidad de brochazo que el follaje que le rodea, fundiéndose con él para dejar más en relieve la luminosidad del frágil torso desnudo, que se compensa —en el ángulo superior derecho— con el reflejo de un cielo imaginario.

Esta misma sensación de unión entre figura y paisaje se experimenta sobremanera en la más conocida tela, cedida por el Art Institute of Chicágo: «En la Terraza». Toda la exuberante fuerza vegetal de la primavera envuelve, cerca y absorbe las dos frágiles figurillas que se funden, ayudadas por las flores de sus sombreros y los frutos que descansan en sus rodillas, a una atmósfera de frescor inimitable.

Esta sensación de fusión, peculiar de Renoir, se repite en las claras y valientes pinceladas de su «Señora con sombrero amarillo». La tela, pintada durante sus años de estilo clásico, escapa a toda época y se caracteriza por su incomparable fuerza expresiva y su libertad de pincel. ¡Qué inmenso camino se ha recorrido en sólo diez fructíferos años! Todo cuanto Renoir es, lo encontramos expuesto con esa franqueza y alegría que resaltamos al principio y que no abandonó jamás al viejo y enfermo Maestro, permitiéndole hacer, el mismo año de su muerte, cuadros tales como el incomparable «Concierto», que le llevó a decir —ante el enorme esfuerzo de voluntad que le exigía su reeducación muscular—: «Existe el dilema de escoger entre caminar o pintar, yo prefiero pintar». Tras lo cual se sentó en su silla de ruedas para no levantarse más.

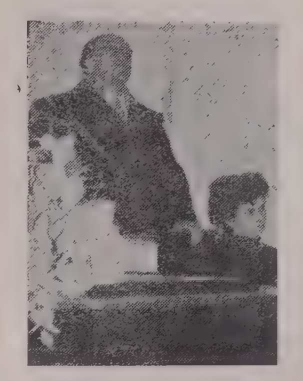
Mercedes MOLLEDA

1 *Mi país es uno de los países, sobre todo en ciertas regiones, donde la vida es más sabrosa. Echo profundamente de menos los pinos y el Mar Mediterráneo hispano; ese mar en el que yo me he sumergido tantas veces y he visto mudar de color en gradaciones de una belleza inolvidable. Lamento mucho, y me pesa en el alma, no volver a esa tierra donde nací, siquiera aunque no fuese más que para vivir un solo día en ella.*

2 *También echo de menos el acento y la prosodia hispana, cuya hermosura, profundidad y claridad solamente raras veces se han aprovechado a fondo.*

Con estas palabras, poco antes de morir, se despidió «don Jacinto» Grau. INDI-E se honra publicándolas, como cabecera de la crónica que nos remite nuestro orresponsal en Buenos Aires, José Ruibal, el cual, en el número 113 de la Revista, a nos proporcionó una entrevista con el dramaturgo. Hora es, como Ruibal su-iere, de que el Teatro español cumpla con el compatriota ausente. Será un modo e justicia y de *reactivar* su vida en su país, al que no retornará. Recabamos de s teatros nacionales, o de cualquier otro, esa justicia.

"HABLA DEL MUNDO"





La fotografía del centro recoge el rostro de Grau, momentos antes de emprender "definitivo viaje".—A la derecha, Alberti, que leyó unas "coplas".—A la izquierda, el historiador Claudio Sánchez Albornoz. Dijo, en sus palabras de despedida: "...la nuestra no ha sido una generación perdida. Por donde hemos ido, tenazmente, hemos ido haciendo a España".

Dar cuenta del fallecimiento de don acinto Grau es cosa que debí haber echo hace más de un mes, si algunas ificultades personales y una huelga e carteros no lo hubiesen impedido.

Su muerte se produjo exactamente la una y diez de la madrugada del 4 de agosto. Sus restos fueron velaos en la «Casa del Teatro», por donde asaron centenares de personas. Al ía siguiente se los trasladó al cemenerio de La Chacarita, para ser creiados y depositados en el panteón de a «Sociedad de Autores Argentinos».

Ante el féretro se pronunciaron los iscursos de despedida a cargo de radores designados por el Instituto bero-Americano, la Sociedad de Auores y la Sociedad de Escritores Arentinos. El doctor Clemente Gómez aratcha, contertulio de la peña de afé de don Jacinto, le despidió en ombre de los amigos. El gran novesta guatemalteco, Miguel Angel Asurias, exilado en Buenos Aires, habló on honda emoción de los pueblos de spaña y de América. Finalmente, omó la palabra el historiador don laudio Sánchez-Albornoz.

Unánimemente, la Prensa argentia, al dar la noticia del fallecimiento e Grau, le calificó del «más grande utor del teatro español contemporáeo, gloria del teatro universal», haiendo muy especial hincapié en la obleza de su carácter y en su inalerable conducta.

Pocos días después, el 20 de agosto, a Cámara de Diputados de la Repúlica Argentina le rindió homenaje, emejante al que unos meses antes abía tributado a Juan Ramón Jiméez y a su esposa.

Y así, a los ochenta y ocho años, on Jacinto Grau muere pobre, olviado y lejos del cielo de su patria. e necesita ser un español muy de eras para morir en olor de tan desoadora trinidad.

En verdad, puedo decir que hasta ue vi fallecer a don Jacinto no pude naginarme que el hecho de morir udiese encerrar tanta belleza. Todos uedamos asombrados. Durante un es le hizo frente a sus dolencias, una erie de complicaciones que afectaan su organismo, totalmente gastao. Sólo el extraordinario poder de su erebro le mantuvo vivo durante una gonía que duró cinco días. Los méicos le llamaron «maravilla, monsruo biológico».

No quería morir. Quería seguir traajando. Acababa de terminar «En el nfierno se están mudando», y ya aduraba nuevos planes. También uería escribir sus memorias, sus «Hios pródigos de España», de las que an quedado algunas notas en algún ajón de su mesa de trabajo.

Pero no pudo ser. Y cuando uno de os médicos, conociendo la fortaleza e su ánimo, soñaba volverle a la saud, ya don Jacinto sabía con certeza e su muerte. Y así se pasó cinco días speránddola, sentado en un sillón, tomando líquidos y durmiendo a ratos. Le prohibieron hablar, pero él no aguantaba y hablaba a sus visitas sin acordarse de su gravedad.

—No hable, don Jacinto.

—Eso no hay quien lo aguante. Es aburridísimo.

Y rompía el silencio. Por eso no convenía hablar en su presencia. Fiel a su grandeza, ni en esos momentos se resignaba a hablar de cosas pequeñas. Cuando a su lado alguien se sintió nostálgico y se puso a contar recuerdos de su pueblucho, don Jacinto no pudo contenerse.

—No hables de cosas pequeñas, hombre. Habla del mundo.

Poco a poco iba siendo doblegado por la muerte. En todo momento tuvo entera conciencia de su estado. Por eso agradecía a la ciencia, a los médicos que le venían asistiendo, por la «muerte plácida y hermosa que me vienen proporcionando. ¿Verdad que es hermosa mi muerte?». Otras veces, al despertar de un corto sueño, quedaba sorprendido.

—¡Caramba, todavía no me he muerto! Fijaos. Por ahora, el pulso marcha bien. Está visto que soy duro de roer.

A todo esto el tiempo pasaba y sus facciones cambiaban de hora en hora. A medida que la nariz y la boca se iban deformando, su frente, abultada como una esfera, se transformaba en lo más hermoso de su noble figura.

Horas antes de morir llegó una carta de Checoslovaquia solicitándole permiso para editar todas sus obras y estrenar algunas en los mismos escenarios donde su «Señor Pigmalión» alcanzara tanto éxito. Al leerle la carta, irónico, se dirigió a su esposa.

—Prepara las maletas. Mañana salimos para allá.

Luego pidió que le acostasen, que tenía sueño. Se durmió al instante. Serían las diez de la noche. A la una y diez de la madrugada, fallecía.

ESTANDO en España leí alguna de las obras de Grau. En el café Gijón oí hablar con frecuencia de él En Buenos Aires le conocí y fuí amigo suyo. Pero nunca tuve la oportunidad de ver en escena alguna de sus obras. Si esto no es una vergüenza para la escena de nuestro tiempo, ¿nos avergonzaremos alguna vez de algo?

Vamos a dejar esto así. Prefiero no hablar yo. Haré hablar a Julio Imbert, joven escritor argentino, autor de un libro fundamental sobre el dramaturgo uruguayo Florencio Sánchez, quien trató a Grau muy íntimamente en estos últimos años.

—Preparo un libro sobre don Jacinto. El mismo me facilitó valiosas informaciones y me dió acceso a todos sus papeles.

—Sí. He registrado todos sus momentos. En sus últimas horas, elevándose milagrosamente de su agonía, seguía preocupándose por el destino de su Patria y de la Humanidad.

—Me refiero concretamente a su mensaje a la juventud española. Me lo dictó en pleno estertor agónico, apurándome, por temor a ser atajado por la muerte. Es un documento de una valentía descomunal, en el que se considera en el deber de «decirle a la juventud de mi país el horizonte actual de mi conciencia».

—Tenía su pensamiento, sobre todo, al otro lado del mar. Por eso, al terminar de dictarme el mensaje, dijo esos párrafos poéticos que demuestran su nostalgia y su disconformidad.

—No quería que lo llamaran maestro. Insistía que ningún hombre era maestro de otro hombre, y que sólo la vida lo era. No conocía a nadie que fuese, como él, tan delicado y tan sincero. Pero creo que se le tardaba en conocer. Cualquiera entraba en su casa y se sentaba a su mesa, llamándole familiarmente «don Jacinto», aunque casi nadie lograba entrar en su corazón. Quería a muy pocos. El mismo lo decía. Sin embargo, y a pesar de su sinceridad, que muchos consideraban hiriente, tenía un caudal de amor a la Humanidad como pocos hombres han demostrado tenerlo. Y cuando depositaba confianza en alguien, y le quería, regalaba una delicadeza exquisita en palabras y hechos, que hacían de lo más agradable su amistad. Tenía un desprecio infinito por los adulones.

—Actualmente corrijo para la Editorial Losada tres de sus obras póstumas: «Tabarín», farsa en cuatro actos; «Bibi Carabé», farsa en cuatro tiempos, y «En el infierno se están mudando», farsa en tres retablos.

José RUIBAL

Buenos Aires, 1958.

BORRADOR DEL TESTAMENTO

En este borrador del testamento, aunque dificultosamente, alcánzase a leer dos veces el nombre de Julio Imbert, albacea literario y también heredero de Jacinto Grau.—En la página siguiente publicamos un texto de él, que incluye ciertos escritos póstumos de Grau.

JACINTO GRAU, UN GENIO DESGRACIADO

Nos llegó noticia de la muerte en Buenos Aires del dramaturgo español Jacinto Grau, por diversos conductos: una carta de Buero Vallejo, la crónica de nuestro corresponsal, un recorte de prensa... Antes de ello, incluso, gracias a un lector de INDICE amigo de Julio Imbert, sabíamos del luctuoso trance.

Recogemos aquí un texto de nuestro subdirector, Alvaro Fernández Suárez, el cual fué amigo de "don Jacinto" en la ciudad del Plata.

Fué —lo recuerdo bien— en medio del Océano Atlántico, aunque no sé a cuantos grados de longitud y de latitud, cuando le oí a Ricardo Baeza este elogio de Jacinto Grau: «¿Qué le vamos a hacer? En él alienta un soplo de Dios.» Quería decir, el espíritu del «genio», en grado prodigioso. Las palabras de Ricardo Baeza eran una respuesta, respuesta a una objeción, a un juicio duro sobre Jacinto Grau. El dramaturgo que acaba de morir en Buenos Aires, no disfrutaba de ambiente propicio, sobre todo entre la gente de teatro. Se le acusaba de todo, y en particular de una vanidad agresiva. Decían que siempre que evocaba a Shakespeare se ponía por delante: «Shakespeare (pronunciaba ceceando) y yo...» En los escenarios le atribuían influjos nefastos, y no se acababan de contar anécdotas sobre estrenos frustrados o representaciones fallidas por efecto de interferencias misteriosas. El no se daba cuenta de este ambiente (lo que parece increíble), y, con ingenuidad conmovedora, se extrañaba de ciertas dificultades que no acertaba a explicarse: «¿Por qué Fulano (aquí el nombre de un actor muy conocido), pide permiso para representar mi «Caballero Varona», y no me escribe directamente?» Era el miedo supersticioso, como se comprenderá, a entrar en contacto con Jacinto Grau.

Ahora ha desaparecido el «hechizo» con el hombre, y cabe la esperanza de que se le haga justicia a Jacinto Grau. Justicia nada más. No necesita otra cosa. Es el tributo que queremos rendirle en esta hora. Se lo debemos, pues él nos lo había pedido reiteradamente en vida, y la deuda estaba pendiente.

Tenemos que decirlo con toda objetividad y con firmeza: Jacinto Grau fué el dramaturgo español con más genio desde la época de nuestro gran teatro. No era un genio en amplitud, por así decirlo, capaz de proyectar sus energías en todas direcciones. Era, por el contrario, un genio concentrado, y aun en su concentración, limitado a un punto, con fallas en muchos otros aspectos, fallas ciertamente graves. La genialidad de Grau residía en su potencia para alcanzar la máxima intensidad emocional en el clima trágico. Era un trágico, fundamentalmente. Nadie que se haya asomado al teatro —o al arte, en cualquier aspecto— ignora que situarse en esas cimas es lo más difícil. La tragedia consiste, sobre todo, en adquirir conciencia del último límite del hombre, llegar hasta el borde del abismo y contemplarlo. El artista convierte esta contemplación insoportable, este infinito de limitación, en arte, convierte la atroz experiencia en una emoción consoladora (la *catarsis*); consoladora, no porque haya consuelo ni escapatoria, sino porque el hombre es capaz de subir tan alto (o de bajar tan bajo) y traducir en belleza su miseria. Jacinto Grau frecuentaba constantemente estas regiones sobrehumanas, sobrehumanas relativamente al común de los hombres, y sobrehumanas, también, de otro modo, a secas. ¿El y Shakespeare...? ¿Por qué no...?

Las deficiencias de Grau estaban en sus recursos expresivos, como sucede, por ejemplo, en «El Conde Alarcos», una tragedia a la que prestó un lenguaje de semipastiche. Pero aun así, el valor de esta obra se conserva plenamente en lo esencial. A menudo, también, desorbita o cae en desproporciones en el uso de los elementos dramáticos. Pero cuando acierta en estos aspectos secundarios, como en «El Caballero Varona», el fondo y la forma casan, y el resultado es, a un tiempo, profundo, poderoso y bello.

RECUERDO AHORA LA REPRESENTACION de una de las obras de Grau, «Entre llamas», otra tragedia, con personajes ferozmente reales, incandescentes, reventando de pasiones... La compañía era mala, el calor tórrido (parecía que estuviésemos entre llamas, efectivamente). En la escena se desplegaban la acción y los parlamentos, con notoria inhabilidad. Pero la emoción era violenta, dolorosa por el contraste de valores sublimes y de caídas, en tanto los actores lo estropeaban todo. Como espectador, me sentía materialmente molido. Era como si corriese a brincos, a lomos de un gigantesco canguro. Aquello era como un tren frenado, al que arrastra, a sacudones, una formidable locomotora. Tal espectáculo me parece una imagen bastante justa y expresiva de las cosas y las obras de Jacinto Grau.

Un hombre extraño, aquel hombre. Sí, un hombre absurdo. Vivía recluso en su mundo, sin enterarse de nada alrededor (no conozco un caso más admirable de fijación del espíritu entero, del ser entero, en un objeto). El objeto de Jacinto Grau fué el teatro. El teatro le defraudó. No le dió más que pesares, decepciones, injusticias y una vida estrecha. Pero él casi ni se enteraba. Estaba persuadido de su genio (y tenía razón). Nada más y nada menos. Si le faltase aquella fe, no habría podido vivir. Y él vivió largamente, muchos, muchísimos años. Tenía una vitalidad pasmosa, de la que emanaban su fuerza y su fe. Pero debo proclamar aquí, muy alto, con energía, que no era vanidoso, o lo era de manera inocente, contra lo que se ha dicho y contra lo que parecía. Una vez, me leyó una de sus obras, acabada de terminar. Era un engendro... Debió ser escrita en un período de desfallecimiento, quizá incluso físico. Me puso en un aprieto. ¿Qué podía decirle a aquel anciano? Era tal vez una crueldad inútil decirle la verdad. Pero justamente porque yo creía en el valor de Jacinto Grau, se la dije, brutalmente. Le dije: «Eso es muy malo. Debe usted olvidarlo.» Me miró con sus ojos redondos, asustados, palideció, tal vez estuvo a punto de desmayarse en el sillón. Aquellos ojos tenían una luz de pena infinita...

Abrió un cajón de la mesa y sepultó allí al hijo nefando. Nunca más volvimos a hablar de él.

Unos instantes después, Don Jacinto discurría sobre otros temas, casi alegre. No me guardó ni sombra de rencor.

A. F. S.

ALGUNOS DE SUS ESCRITOS POSTUMOS

Mantuve con Jacinto Grau, a lo largo de varios años, una asidua conversación epistolar, abonada en frecuentes visitas que yo le hacía a su hogar, en Buenos Aires.

Más tarde, al radicarme en esta ciudad, mis conversaciones con él acentuaron un afecto particular y hondo, «de hermano», como se complacía en decir —desconociendo acertadamente nuestra sensible diferencia de edad física—, que tuvo derivaciones honrosas para mí, y que me permitieron de manera no accidental, asistirle durante aquellas penosas y, sin embargo, alucinantes horas de su enfermedad y su agonía.

Esa correspondencia epistolar y personal fué dejando en mis manos una verdadera acumulación de «oro» que, en parte, hoy deposito sobre el paño acogedor de INDICE.

Como el teatro fué su carne y su pulso y vivió para él —nunca de él—, transcribo algunas de sus frases relacionadas sólo con el quehacer escénico y literario, porque entiendo que pueden ser útiles a la juventud creadora; aunque manifiesto con absoluta certeza que no fueron dictadas por ningún prurito admonitorio, ya que Jacinto Grau no creía que el hombre podía ser maestro de los hombres. «La vida, en cambio, sí».

A propósito. En carta fechada el 15 de noviembre de 1951, me dijo: «Yo puedo serlo todo (nada humano me es ajeno), puedo serlo todo menos educador y pedagogo. Son dos cosas que me están vedadas. Mi genuina vocación es la de estudiante perpetuo, porque mi ignorancia es infinita y mi sed de saber, también infinita».

He aquí, pues, el pensamiento del gran creador:



Dibujo por Laxeiro.

Hay dos calidades de artistas, cual hay dos calidades de obras; los artistas y las obras que van quedando fuera del tiempo como un luminoso recuerdo cuyo acercamiento invita a la reverencia, y los que, por pretérita que sea la fecha de su nacimiento, son siempre un presente. Walter Scott y Chateaubriand son glorias póstumas: un recuerdo. Shakespeare, Goya y Cervantes, un presente con gloria actual: esto es, estimación íntima de los mejores dotados e influencia constante en la vida que transcurre de esos mejores.

Todo hombre con poder creador y analítico, todo hombre buscador de normas, si en la edad madura, ya formado espiritualmente, acepta una norma ya hecha, una moral secular por gloriosa o tradicional que sea, por grande que sea el prestigio de esa tradición, es que le falta genio: o sea, impetuosidad de poder creador, aunque ese hombre se llame Pascal, para crear una nueva visión personal.

Cuando un gran espíritu, ansioso de conocer, revestido como Nietzsche de una genial, comprensiva intuición, analiza ahondando, suele olvidar alguna vez lo que más tiene en cuenta un Nietzsche, el impulso íntimo, rompedor de todas las mallas del más aquilatado análisis a fondo. Por ejemplo: en la pasión de hombre y mujer, con sólida base en el poderoso instinto de la especie, por mucho que se penetre, desnude y sopese todo lo esencial de esa pasión, adentrándose en sus causas más íntimas, se está muy expuesto a olvidar siempre el deliquio, la sensación alegre o angustiosa de esa pasión. Cuando se pasa por ella, el análisis no basta. Hay que tener en cuenta *el trance*, el transporte del arrebato. Ante él quedó en suspenso toda clarividencia analítica, toda razón, toda profundidad para dar paso a la sensación o al impulso. Cuando las magnas fuerzas del cosmos, en lo grande y en lo pequeño son empujadas como catapultas, el pensamiento y la conciencia son inútiles, se apagan. Sirven para después. La sensación o la fuerza y hasta la pasión amorosa, el deliquio, mandan sólo en los individuos que lo sufren. Sólo cuando ese deliquio es pretérito, esto es, pasa, pueden acudir los análisis y las autointrospecciones.

El hombre se mide por instantes luminosos. Goethe, por ejemplo, tuvo muchísimos y frecuentísimos instantes; Shakespeare, más genial todavía, vivió bastantes años menos y tuvo menos instantes, ¡pero qué instantes! Fuera de esos instantes, todas las vidas humanas, confinadas en la animalidad, son lo mismo: sueño, hambre, nutrición, actividad muscular o reposo. La mayoría de los humanos tiene pocos o ninguno de los instantes de esa clase.

Lo que llaman moda nueva, escuela nueva en arte, que suele ser muy vieja o una extravagancia o un *atrevimiento de la tontería*, sobre todo en esta época de tanto *détraquement* en arte, esa moda reune una juventud vulgar casi siempre que se afilia a esa escuela y se convierte en rebaño, en algo tan viejo como el rebaño: me refiero al montón de eso que llaman «las juventudes», tan estériles, como los viejos que llaman sensatos. En el mundo no se realiza nada sin la masa, o el pueblo, pero el motor, el alma innovadora, el autor de todo lo verdaderamente auténtico o grande es fatalmente individuo o minoría.

Los buscadores de nuevas formas, los modernistas de cada época, suelen ser los bufones del arte. Cuando alguno de ellos tiene verdadero talento o genio, entonces crea algo no usado. Deja un hito, pero da la casualidad que ese algo no es nunca obra polémica ni candidez presuntuosa de haber creado un nuevo arte, un sendero original. Esas predicaciones son un terrible aburrimiento. Los nuevos caminos, si los hay, los crea un rebelde cuando no perora ni apostoliza: los crea cuando forja una obra sin más moral ni teoría que su propia substantividad viva.

Jacinto Grau agonizó desde el sábado, 9, hasta el jueves, 14 de agosto, en que expiró en mis brazos, a la una y diez. El 9, a las quince, me dictó, casi en un ramalazo cósmico, las poéticas y sentidas frases —que yo registré al dorso de unas cuartillas de su última obra titulada En el infierno se están mudando (1)—; *frases publicadas con caracteres destacados al comienzo de la página 17, en este mismo número.*

Le escuchamos aún, en las siguientes horas, hasta poco antes de morir, palabras como éstas: «De dos cosas hablan, desde niños, siempre, los españoles: del amor y de la muerte», y «¡Qué hermosa es la llama!», y, en fin: «¡Qué armonía! ¡Qué paz! ¡Qué dulzura! Me gustaría escuchar ahora el Parsifal...»

Su cuerpo fué cremado, por expresa voluntad, y consérvanse sus cenizas en el Panteón de los Artistas, en Buenos Aires. Tal vez, como eran sus deseos, se aventen algún día sobre las aguas del Mediterráneo.

Julio IMBERT

Buenos Aires, 58.

(1) De próxima aparición, con *Tabarín* y *Bibí Carabé* —otras de sus farsas póstumas—, en la colección del *Gran Teatro del Mundo*, de la Editorial Losada, Buenos Aires.

Diálogo con ANTONIO BUERO VALLEJO

Nos ponemos "casi" de acuerdo sobre los deberes del dramaturgo



Un amigo, lector de estos «diálogos», me
ace un reproche con respecto de algo afir-
ıado por mí (INDICE, 116-117, pág. 22,
olumna primera). Considera que pueden
arecer una intemperancia estas palabras:
Pero también es indudable que no estoy
ispuesto a dejarme vencer por la brillantez
e los argumentos, aunque no pueda reba-
rlos...» Doy la razón a este lector, y, aun-
ue el contexto precisaba luego mi pensa-
iento, tal vez sea útil aclarar aquí lo que
erdaderamente quise decir, esto es: «... no
toy dispuesto a dejarme vencer por la bri-
antez de los argumentos, aunque *todavía*
haya podido rebatirlos... El fallo estará,
ues, no en mis intuiciones, sino en la
curidad o debilidad de mi exposición *an-*
rior, que requiere nuevas precisiones.»

Dicho esto, prosigamos ahora con los nue-
os argumentos de Buero Vallejo.

A RESTAURACION DEL MONOLOGO

En «Las cartas boca abajo» no se dice unca que Anita no es una loca. Tampoco contrario. Pero sí queda establecido, in-uso con alusiones a anteriores tratamien-os médicos, que se trata de una neurótica usada, de una psique destruida muy cer-na a una posible psicopatía. No es cosa n atípica, que yo sepa —y aunque lo lese, también sería legítimo—. Y ello jus-fica, creo, su terca mudez, ya casi no oluntaria, sino fatal. De paso me permite, entro de lo verosímil, insistir en algo que sted considerará objetable, pero que a mí e parece muy importante y conveniente: la staurución del monólogo en el teatro. Mi rimer monólogo lo decía, por la vía natu-l del chochear de los ancianos, la vieja uca de «Historia de una escalera»; el se-undo, por la vía creativa de un personaje esdoblado, se lo repartieron los dos Riquet Casi un cuento de hadas»); el tercero tuvo en «Hoy es fiesta», por la vía natu-l de la sordera del agonista; el cuarto, ás largo y rotundo, corre a cargo de Ade-, por la vía natural de su hermana, obsti-ıda o fatalmente callada.

EL ARTE POR EL ARTE?

Hace usted la pregunta, y añade: «Si qui-mos al arte los motivos sociales, políticos, ligiosos y psicológicos, ¿que queda?»

Parece hoy un pecado horrendo volver a fórmula de «el arte por el arte», y no ré yo quien vuelva a ella. Pero la fórmula ntraria, descrita de forma rotunda en una ase de usted, se pasa. Creo que hoy debe-os tener, al menos, el valor de replantear cuestión.

Si usted me pregunta si creo que puede cerse arte sin que esos motivos influyan algún modo, le diré que no. Si me pre-nta qué queda quitando esos motivos a a obra de arte, le diré: queda el arte. dicotomía, yo también lo proclamo, es tificial; los contenidos y la forma de ex-esarlos constituyen una unidad indestruc-ble. Pero si es permitido analizar, extraer r vía intelectual los contenidos, nos será rmitido nombrar de algún modo lo que eda, la forma. Y si usted puede afirmar e al extraerse los contenidos se destruye obra de arte, podemos decir, dándole elta al argumento, que la obra de arte mbién desaparece como tal si se le extrae forma para dejar sólo los contenidos. La ención preferente a forma o a contenido igualmente viciosa.

Replanteando el problema en su totalidad divisible, quizá habremos de orientarnos el sentido de que la misión del arte está una especie de investigación intuitiva la realidad. El papel social del arte es negable; pero el exceso de racionalización los contenidos de ese papel convierte al te en algo sin entidad propia: en un mero psador o servidor de ideologías u opinio-nes extraartísticas. Por ese camino, el panfleto nos acecha. Yo diría que el papel social del arte y su influencia son artísticos. (Intuición de la realidad —incluso de una verdad científica, de una verdad óptica; por ejemplo, en el caso de ciertas pinturas— a través de una facultad humana con entidad propia.)

Como artista, no puedo exigir —ni entiendo positivo o conveniente— que la influencia social de muchas obras de arte se ejerza por vía clara y directa; por el contrario, creo mucho más en el enorme influjo positivo, socialmente hablando, de ciertas obras oscuras en ese sentido, porque los caminos del hombre y de su psique son complejos. Pongamos un ejemplo concreto; situémonos ante «El hombre del yelmo de oro», de Rembrandt. ¿No es un espectáculo estético plenamente vigente para nosotros? Sí, lo sigue siendo, sin duda alguna. ¿Podemos, apurando las cosas, racionalizar en él motivos sociales, políticos o religiosos? Honradamente, no, sin retorcerlos; podemos especular cuanto queramos, pero por las bardas de la sutileza y de la vaguedad. ¿Qué nos queda? Ni siquiera, principalmente, el hombre envuelto en la penumbra que hay bajo el yelmo; nos queda el rutilante yelmo de oro como una lección de pintura sobrecogedora, como una lección de lo que puede ser la conciencia plástica de la realidad...

De hecho, creemos en ciertos valores decisivos, intrínsecos a lo artístico; creemos en su utilidad real para el hombre más que en la momentánea utilidad de una de esas obras que son barridas y olvidadas cada veinte años. Estas pruebas nos descubren los valores en que creemos realmente, por encima de aquéllos, racionalizados, en los que creemos creer.

¿ES SUFICIENTE, PARA «NUESTRO TIEMPO», LA OBRA DE BUERO VALLEJO?

Aquellos que no habiendo aún hecho nada, pero dispuestos a hacerlo —o creyendo que podrán hacerlo—, consideran insuficiente lo que se hace y piden más a los que algo hacen, tienen enfrente, al menos, la fuerza de los hechos: lo que se hace es eso que está ahí; eso es, poco más o menos, por consiguiente, lo que se puede hacer. Pedir más para el futuro es vital: el creador se lo pide también a sí mismo. Reprochar como insuficiente en un momento dado lo que en ese momento se ha hecho, es cuestión muy distinta, y no debe confundirse con la anterior.

Aparte de mis propias exigencias interiores, que son más y a nadie se las cedo como generales, yo suelo sostener el criterio opuesto: en virtud de nuestro tiempo desdichado y dificultoso, aquello poco (?) a que se llega es titánico, admirable; representa un esfuerzo que sólo con la perspectiva de los años podremos medir en su real magnitud. Por ello, sin abdicar de exigencias interiores, propendo a la benevolencia externa, pero no insincera. Por ejemplo, creo que, incluso el teatro amable y tildado de «escapista» —no siempre con justicia— hecho en los últimos diez años por ciertas plumas, significa un notable y positivo esfuerzo, de agradecer, porque superó las chabacanerías del período anterior. Ya ve, pues, cómo cabe por igual la exigencia que la adhesión frente a un mismo hecho.

Pero centremos la cuestión: saber si, poco o mucho, nuestro tiempo es debidamente reflejado en mi teatro. Me hace usted, a ese respecto, una pregunta acerca de las «dificultades» que puedan limitar mi obra. Algún «tropiezo» he tenido. Pero, usted lo sabe bien, las «limitaciones» mayores se las impone uno mismo. ¿Es un error?... Hay escritores que juegan, al parecer, la papeleta del «imposibilismo», unas veces de buena fe y otras acaso para conseguir patente de mártir en el extranjero. Mas yo no creo que se deba mantener esa actitud, sino la posibilista, la de escribir para aquí, que es donde estamos y debemos laborar.

Dice usted luego que sólo dos de mis diez obras («Historia de una escalera» y «Hoy es fiesta») le parecen, con independencia de la calidad de unas y otras, testimonio fiel de la vida española actual. ¿Son insuficientes, pues, «En la ardiente oscuridad» y «Las cartas boca abajo?... Reflejar el tiempo, para mí, no es exactamente lo que es para usted. Pues el tiempo y el hombre no son sólo el problema X o Z: guerra, salarios, miseria, etc. La mayoría de los grandes autores no son más transparentes ni menos indirectos; esto puede confirmar la suposición de que el carácter «indirecto» de cualquier obra no es sólo una consecuencia de limitaciones externas, sino un hecho estético positivo.

Siempre me pareció curiosa esta paradoja: desde dentro y desde fuera se nos imputa cortedad —y hasta imposibilidad de hacer nada—, pidiéndonos cosas que fuera, si atendemos al conjunto y no a los detalles, tampoco son la regla. Y es que, en el fondo, sobre el arte se vuelcan, como siempre, críticas y exigencias que dependen de actitudes adversas a otras cosas. Eso impide advertir que hacemos una obra mejor y menos alicorta de lo que se afirma sin pensarlo mucho.

Estimo que, en general, mi teatro está justificado, como reflejo de ciertos problemas trágicos permanentes, que son siempre del tiempo, y, también, porque refleja de hecho cuestiones palpitantes de nuestra sociedad. Usted señala cosas que no están en mi teatro. ¿Es que es necesario que lo estén? ¿Nuestra guerra, por ejemplo?... Adelantaré que, para los jóvenes que no han sucedido ya no suele ser ese un problema suyo. Pero suponiendo que lo fuere, ¿cómo hay que incluirlo en nuestra materia dramática? Usted señala rotundamente ese fallo y echa sobre nuestros hombros, como todos, una culpa que no es nuestra. Dice usted que bastaría con reflejar el que los protagonistas la vivieron y en ellos dejó la enorme huella. Pues bien, eso es, sin citarlo, lo que les ocurre a nuestros protagonistas. Usted dirá que no lo nota. Y yo le responderé que es una mala suerte para mí, pero que quizá otros lo notan.

Me replicará usted que los hechos también cantan, y que si mi teatro no logra una palpitación pública suficiente, es señal de que no se adapta lo bastante a las inquietudes y problemas de nuestros contemporáneos. ¡Pero esa sí que es para mí una tremenda falacia! Usted parece obstinarse en permanecer aferrado a ese criterio de adecuación —hombre, como todos, que necesita fe, aunque se disfrace de racionalismos—; pero no creo que analice objetivamente lo que ocurre. Aun suponiendo, cosa muy discutible, que el arte y el teatro de altura puedan llegar a los más sin esfuerzo, en ciertas circunstancias, si plantean los problemas de la mayoría, no son esas las circunstancias que hoy vivimos. El público que hoy va —cuando va— al teatro es, mayoritariamente, por una simple razón económica, el de la alta burguesía y parte de la mediana. Es, por consiguiente, un público propenso a no aceptar un teatro que refleje realmente problemas y limitaciones de nuestra hora. Suponiendo que en otras condiciones, más o menos hipotéticamente favorables, usted quiera creer en la posibilidad de una adecuación entre obra actual y público que se sienta en ella reflejado y la aplauda, guárdese de aplicar ese romántico

LAS MANOS SON INOCENTES

de José López Rubio (Teatro María Guerrero)

Una vez que al autor se le ha ocurrido la situación que presenta, apenas sabe qué hacer con ella, y de ahí quizá que eche mano de cierto artificio dialéctico, en el que parecen notarse muchas lecturas teatrales, lo cual es bueno, por supuesto. El matrimonio que envenena a su huésped, pero que luego se entera de que no lo ha envenenado, aunque haya muerto en el instante fijado, lo cual sirve para frases como «la muerte estaba citada», etcétera; esta es la situación en principio. Sé por experiencia que no hay manera de contar un argumento, que no existen argumentos. Yo al menos no me entero de nada cuando me pretenden contar un asunto. Las exculpaciones e inculpaciones de marido y mujer comienzan a enredarse, dando lugar a un psicologismo forzado y un tanto palabrero. En primer lugar se echa de ver un cambio demasiado brusco en la pareja que pasa de la intención asesina a reacciones de terror muy teatrales. La mujer permanece todo el tiempo en una especie de histeria temblona y gritona —exagerada quizá por Mari Carmen Díaz de Mendoza—, pero tampoco se olvida de analizar algunos fenómenos en los que predomina la intriga y sin los cuales no habría obra, claro está.

Aparte de esta intriga, incluso policíaca, me parece que pocos se sentían conmovidos por el caso de aquel matrimonio que sostiene un largo y monótono diálogo de remordimiento, angustia y demás. Algunos autores creen que con estas palabras logran ya la atmósfera deseada, pero temo que a muchos espectadores les sonó un poco a hueco. Sin embargo, López Rubio es un buen escritor, en el que se advierten, como dije, abundantes lecturas de teatro contemporáneo. Un autor culto es algo digno de encomio, y no muy frecuente.

El segundo acto de «Las manos son inocentes» —no tiene sino dos— es casi una repetición del primero, salvo las noticias de testamento, autopsia, carta de suicida del señor muerto en la casa, no se sabe todavía si por enfermedad suya del corazón o por suicidio, ya que la píldora que le administró la mujer aparece en la papelera. El espectador se entretiene descartando las causas de la muerte, y este interés es lo mejor de la obra, pues las reflexiones sobre el pecado, el remordimiento y lo que se llama psicología de los personajes me parece más endeble y convencional y recuerdan con exceso a un tipo de literatura y que acaso esté bien asimilada por el autor. Las sombras de Grahan Greene y de Faulkner no deben andar lejos. Suenan un poco a teatro tomado de teatro. Es posible que López Rubio, autor de comedias afortunadas e ingeniosas, tenga poco que decir dramáticamente acerca del mundo, la vida y los seres, lo que no quita para que sea un escritor dignísimo y merecedor de alabanza. En la farsa un poco cerebral y muy elaborada me parece que tiene su mejor campo. El estreno de su obra en el «María Guerrero» resultaba obligado por propios merecimientos dramáticos. Por lo menos no se oyen puerilidades ni chabacanerías como en otros autores que también estrenan en ese teatro. En cuanto a la reacción del público la noche del estreno, es probable que se sintiera conmovido por aquel drama o que, por el contrario, se le antojase un juego dialéctico, frío y cerebral, de esos a que son tan aficionados los franceses. A mí me pareció psicológicamente poco verosímil un arrepentimiento tan súbito y tan bien repartido entre el matrimonio, sobre todo habiendo aparecido la píldora homicida y contando ya con la herencia. Por ese convencionalismo de que el drama ocurra sin interrupción, se ven obligados los personajes a decirse en pocas horas lo que se dirían en veinte años. Y aun así, sobran horas, pues el marido llega a especular con que el muerto haya testado a su favor para atormentarlos deliberadamente. Si se llega a confirmar que se tomó la píldora administrada por la mujer, no sé qué habría sido.

La representación fué buena, y la dirección de Claudio de la Torre, excelente. A mí, M. C. Díaz de Mendoza me gustó más, por ejemplo, en la comedia de E. Neville, «Alta fidelidad». Los demás excelentes actores fueron Angel Picazo, Mercedes Muñoz Sampedro, Agustín Povedano, Fernando García, Antonio Gil y Pepita C. Velázquez.

EUSEBIO GARCIA-LUENGO

criterio al público de nuestra hora, si no quiere confundirse lamentablemente.

Creo que hago, en general, un teatro justo y actual. Incluso en «La tejedora de sueños» o en «Las palabras en la arena», ¿por qué no? Si no es claramente advertido por muchos, ello no es señal de frustración. Significa sólo que su penetración —y así viene ocurriendo— puede ser algo más lenta, no tan acompañada por la respuesta positiva inmediata que usted *considera condición «sine qua non». Como todo autor, he escrito obras malogradas; pero opino que, por ejemplo, «En la ardiente oscuridad» es superior a «Historia de una escalera» y a «Hoy es fiesta», y no ya en valores dramáticos generales, sino en el reflejo de nuestro tiempo. Que ello suceda mediante formas más o menos simbólicas no es peyorativo: esa obra está viviendo más que las otras al paso de los años, y el futuro cuenta también, porque también es presente cuando en él seguimos viviendo. «Las cartas boca abajo» es asimismo, para mí, más actual que aquellas dos: con las cartas boca abajo vivimos, y tras la anécdota de la obra hay una tragedia que nos define bien.*

¿CUAL ES EL REMEDIO DE ESTA SITUACION?

Cuando yo me planteo posibles remedios para mejorar la respuesta «comercial» a mi teatro, voy, pues, por otros caminos que los que usted me sugiere. Recapacite en que lo sugerido por usted, en esencia, es lo que ya vengo haciendo; si la «Escalera», «Irene», «Fiesta» y hasta, en cierto modo, «Las cartas» reflejan ambientes sórdidos, ni «Palabras», ni «Oscuridad», ni «Tejedora», ni «Señal», ni «Cuento de hadas», ni «Madrugada» —sólo en cierto modo, ésta—, los reflejan. No está, pues, ahí la cosa. Por otra parte, personas que consideran «insuficiente» mi teatro, al estilo de usted, me lo reprochan por una razón algo más sólida: porque siendo una característica clara y preeminente de nuestro tiempo la realidad de la miseria, debería, creen, dedicar mis esfuerzos a un realismo reflejador de esa miseria: un teatro aun más insistentemente sórdido, como ve.

Si a la respuesta pública nos atenemos, mis obras «sórdidas» han sido las más afortunadas, pues «Escalera», «Hoy es fiesta» y «Madrugada» —pero, ésta, excepción relativa— son las que me han proporcionado mayor éxito práctico. Y a ellas, pese a todo, les sigue hoy, en ese sentido, «Cartas». Las restantes, «no sórdidas», me dieron poco, y algunas, poquísimo. Bastante me habrá proporcionado, hoy por hoy, «Oscuridad», por la acumulación de los años; lo cual refuerza un razonamiento que antes le hice.

Seguiré, pues, buscando mis remedios; pero sus razonamientos no me valen. Y sospecho que, de momento, no hay tales remedios... Créame, Rodríguez: desde la barrera los toros se ven mal.

Advierto que esto es ya casi un tratado y mal escrito. Usted me lo tiene que disculpar y aceptar mi promesa de que no me excederé tanto en lo sucesivo. Como ve, mucho le discuto; pero la extensión, funesta en sí, tal vez sea signo de la estimación que le profeso.

Me parece —respondí a Buero— que, en parte, estamos discutiendo sobre cosas en que nos hallamos de acuerdo, y sólo nos separa una defectuosa información sobre las razones del otro. En cuanto a los puntos de verdadero desacuerdo, si los hay, confío en que lograré convencerle... o me convencerá usted; quedará sólo en pie, pues, lo que es puramente subjetivo y no puede reducirse a unidad, mas sí a conciliación...

El monólogo.—Con anterioridad he citado, entre las piezas que prefiero de O'Neill, «Extraño interludio», obra llena de monólogos, pues eso vienen a ser los pensamientos de los personajes, expresados para el público, pero fingidamente inaudibles para los interlocutores. No es que yo guste incondicionalmente de este experimento teatral, pero lo acepto allí, porque es necesario. Es decir, que, por sistema, no estoy contra el monólogo. No tengo nada, tampoco, contra los monólogos de sus anteriores obras, que usted cita; me siguen pareciendo excesivos, en cambio, en «Las cartas boca abajo». Acaso se sorprenda usted de que yo acepte un monologar permanente en «Extraño interludio» y no lo admita, entreverado, en su pieza. Sólo hay una razón: en la obra de O'Neill acepta uno desde el primer momento tal ficción como un convencionalismo más de la representación, y se acomoda a ella al cabo de un rato; en «Las cartas», uno se ha de acomodar cada vez, y yo no lo conseguí, ni mi mujer, ni otros muchos espectadores. Es un hecho, una experiencia personal y plural, que no quiero negar ni ocultar.

De los «apriorismos» extraartísticos.—Este apartado, el más extenso de su carta, no me sugiere ninguna objeción fundamental; al contrario, me convence de que, como tantas veces, se discute más por las palabras mal entendidas o mal acogidas, que por los conceptos o las intenciones coincidentes.

De la «insuficiencia» de su obra en relación con nuestro tiempo.—Es verdad: lo que usted ha logrado es titánico, es admirable. ¿Por qué, pues, le pido más? No por cominería, por espíritu de regateo, sino porque creo que es usted, de aquellos cuya obra conozco bien, el único a quien puedo pedírselo. Es, en definitiva, *una prueba de confianza*; el más cumplido elogio, a mi juicio.

Conforme con que se debe ser «posibilista», etc.

Respecto a «En la ardiente oscuridad», yo le reprochaba un defecto concreto, desde mi punto de vista: que Ignacio fuese, como sus compañeros, ciego de nacimiento; me sigue pareciendo un error que le resta fuerza a la pieza y limita el número de los que gustan de ella; a mí me gusta, desde luego, salvo ese reparo y algunos otros de menor cuantía.

Otra cosa, a propósito de lo que yo le reprocho que no está en su teatro. Si usted me dice que «no puede» ser más expresivo, bueno; pero si quiere combatir mi pretendida obstinación, obstinándose a su vez en atribuir todos los males al «desquiciamiento» del país, no estoy de acuerdo. La respuesta a estas cuestiones la tiene en las liquidaciones de la Sociedad General de Autores, que le hablarán claramente de la diversa acogida y, por ende, de la diversa influencia que han logrado sus piezas. Y esos son hechos, aunque no nos gusten ni a usted ni a mí. E insisto: «Escalera» y «Hoy es fiesta» me parecen más adecuadas al momento español que «Oscuridad»; ésta, sin embargo, supera a aquéllas en valores universales y eternos, por lo cual, sin duda, resistirá más al paso de los años.

En cuanto a «Las cartas», es posible que yo haya desenfocado el problema, en su visión de conjunto. Volveré a pensar sobre ello cuando tenga el texto a la vista.

Remedios.—Creo que mis sugestiones se apoyan en *lo que ha pasado* con sus obras. (Hablo ahora, exclusivamente, de la «respuesta comercial» a su teatro.) Yo le vengo recomendando, en resumen, dos cosas: primera, ocuparse más —en mayor grado o con mayor frecuencia— de problemas actuales de nuestra vida española; segunda, variar, al tratar tales temas, el ambiente de sus obras, quitándoles en lo posible lo que hemos dado en llamar «sordidez». ¡Para mí está clarísimo! No hay ninguna obra suya a la que puedan aplicársele a la vez los dos reproches: sordidez e inactualidad; por lo tanto, sigue pareciéndome que ahí está el quid. Las obras «sórdidas», me dice, han tenido más éxito práctico que las otras. Pero no se confunda: no por sórdidas, sino por realistas. («Irene», no realista, se ha quedado muy atrás en relación con las otras.) Y fíjese: de las «no sórdidas» —dejando a un lado «Palabras», obra en un acto, que no puede competir en igualdad de condiciones—, dice usted, dieron exiguo rendimiento «La señal» (la menos afortunada de las suyas, seguramente, en el aspecto artístico), «Tejedora» y «Cuento de hadas» (valiosas artísticamente, pero que no son de nuestro tiempo, no son nuestra realidad social). Todo lo cual demuestra, en mi opinión, que el gran público prefiere el realismo al simbolismo, lo actual a lo pretérito y, con menor influjo en sus preferencias, lo optimista a lo pesimista.

A pesar de todo ello, también yo creo que desde la barrera los toros parecen más pequeños de lo que «realmente» son en la arena. Le diré, siguiendo el símil, que trato de saltar al ruedo, hace mucho tiempo; pero, usted lo sabe, el reglamento no tolera a los «espontáneos». Veremos...

Insisto —repuso B. V.— en considerar estrechos, escolásticos, sus puntos de vista, que tratan de definir y limitar con exceso hipotéticas tendencias u obligaciones de obras no hechas. Lo que se debe hacer, y cómo... ¡Menuda interrogante! Si usted la ve clara, le envidio, aunque le considere equivocado. Usted dirá, tal vez, que ese escolasticismo me lo invento yo, que usted no lo padece; pero repare en que llega usted —supongo que en aras del realismo— a objeciones o escrúpulos muy rigurosos —y que yo, desde luego, no comparto—; por ejemplo, a rechazar en «Ignacio» la ceguera de nacimiento —que para mí es como rechazar toda la obra, pero eso es cosa aparte—; o a insistir en una mayor adecuación al momento español. Pero yo insisto a mi vez: ¿qué es esa adecuación, y cuál su grado? Un «momento» puede ser un año, pero pueden ser veinte años. Y un tema, o un problema, pueden —¡y deben!— intentar universalidad, y no sólo momentaneidad estricta. Para usted, por ejemplo, «Las cartas» no son lo bastante adecuadas al momento; pero esa obra plantea, para mí, algo tan permanente como muy típico de la «actual» familia española: la falta de lealtad y de sinceridad en las relaciones humanas; el fallo de una sociedad —la familia es una de las expresiones «normales» de una sociedad— fundada en mentiras y mezquindades, que despierta el desvío, el «no» de los hijos... ¿Se puede decir más en una obra? Tal vez sí. ¿Se ha dicho poco? Creo que no.

(A estas alturas la discusión, el crítico se vió forzado a reconocer, tras la lectura de la obra, que las deficiencias de la interpretación y la horrible fealdad del teatro Barcelona habían influído desfavorablemente en su apreciación de los valores positivos de «Las cartas boca abajo», y que éstos hacían menos importantes, relativamente, los reparos apuntados con anterioridad.)

Usted cita de continuo los hechos —agregaba Buero—, y yo también. Pero los hechos no son nada sin su interpretación. Si las liquidaciones de la Sociedad de Autores son hechos, la interpretación es peliaguda como pocas. Para usted, que parece creer, lo reconozca o no, en la infalibilidad práctica del público ante las obras que profundamente necesita, la interpretación es fácil: a más liquidación, más acierto, o, al menos, más adecuación. Pero, para mí, que no creo en nuestro actual público mayoritario, el problema es oscuro como pocos. Si a más liquidación más acierto, yo no tengo nada que hacer y soy un equivocado incluso en mis mayores aciertos, pues gané con ellos menos que ciertos títulos de compañeros míos... Dirá usted que se trata de géneros diferentes, de públicos diferentes... Dentro del género dramático, obras que usted mismo calificaría de menos «adecuadas» y acaso de menos valiosas que algunas mías, superaron a éstas en éxito práctico.

PALABRAS FINALES DEL CRITICO

Ya sabemos —redarguyo— que al fútbol y a los toros acude más gente que a las revistas donde se mueven las caderas, y a este espectáculo más que a las comedias de ciertos autores, y a éstas más que a los dramas de Buero Vallejo. No he tratado, pues, de establecer ninguna comparación, salvo de las obras de nuestro autor entre sí. (Podríamos hacer lo mismo, por ejemplo, con las obras de Calvo Sotelo. Comparando éstas entre sí, tenemos que «La muralla» no triunfó *prácticamente*, de manera rotunda, porque sí. Ni fracasaron «Historia de un resentido» y «La ciudad sin Dios», pongamos por caso, a causa de los críticos, ni del público, ni de ningún factor ajeno a las obras; fracasaron porque eran peores que «La muralla», y lo eran, precisamente, desde los puntos de vista que estoy defendiendo como válidos al hablar de las obras de B. V.) Lo que interesa saber es qué le gusta más al público dentro de la producción de cada autor; así, éste sabrá con mayor aproximación de qué manera puede extender su público, en espera del futuro ideal en que todos estemos educados para el arte. Claro, que el autor es muy dueño de imitar la táctica de Bernard Shaw, entre otros, y dar su revulsivo hasta que llegue a gustar. Es una actitud muy irlandesa, y muy española: «No quieres caldo, pues dos tazas». La vida entera de nuestro país está llena de esta actitud. Pero yo considero que es un error. Y grave.

Por último; que, tanto en España como en el Extranjero, no sean grandes éxitos de taquilla ciertas obras realistas del cine y del teatro, y que el gran público prefiera a Roussin sobre Anouilh..., todo eso, tampoco me demuestra nada. No podemos comparar cantidades heterogéneas. Quiero limitarme al campo de la producción teatral de un autor determinado —Buero Vallejo en esta ocasión—. Y por mucho que maticemos y hagamos distingos, quedan en pie algunas observaciones fundamentales, en las que coinciden conmigo todos los lectores que me han hablado o me han escrito a propósito de este diálogo epistolar:

—El público ha apoyado más las obras de Buero en que predomina el realismo sobre el simbolismo; en consecuencia, los espectadores han apreciado menos las piezas que contienen recursos a lo fantástico, mágico o sobrenatural.

—El público de Buero Vallejo ha preferido aquellas obras suyas ambientadas en nuestra época y en nuestro país, o aquellas que, sin mención expresa, podían considerarse como tales.

—La llamada «sordidez» o amargura del teatro de B. V. pesa menos en la consideración del público que los dos factores antedichos.

Resumamos. Este crítico se inclina más al realismo que al simbolismo, y, desde luego, más que nuestro gran dramaturgo en el conjunto de las diez obras que hasta ahora nos ha ofrecido; y prefiero el realismo directo y *actual*. Pienso, como habría pensado mi admirado Perogrullo, que las obras que más han influído sobre el público son las que han tenido más éxito *práctico*, o viceversa; no afirmo, con ello, la infalibilidad de la mayoría de los espectadores en algo tan sutil como la calidad artística; en cambio, creo que el público se equivoca poco al señalar las obras «adecuadas» a la actualidad de cada momento.

En cuanto a los fines del arte, para mí lo más importante, tengo muy arraigados los «apriorismos» extraartísticos, si entendemos por tales: primero, el deseo de ver trasladado al arte, y al teatro muy particularmente, todo aquello que pueda contribuir a elevar en mayor grado la ascensión del espíritu en el hombre; segundo, la creencia de que para hacer a los hombres más espirituales es necesario, es ineludible, mejorar las condiciones de su existencia material.

Y por lo que hace al guerrero de Rembrandt, cierto es que me deslumbra el rutilante yelmo de oro; pero mi mirada se escapa de éste para interrogar al hombre misterioso que, bajo la luz, se insinúa apenas en la penumbra.

Miguel Luis RODRIGUEZ

PALABRAS FINALES DEL DRAMATURGO

INDICE y Rodríguez me brindan gentilmente el espacio necesario para que yo, a mi vez, diga mis últimas palabras. Pero toda discusión es inagotable: no puede llegar a sus últimas palabras. Y no porque no suscite acuerdos, que ya lo creo que los suscita, sino porque produce de continuo nuevas cuestiones y distingos. En nuestro amistoso diálogo epistolar, Rodríguez y yo sabemos que hemos partido de acuerdos previos, revelados durante la discusión, y llegado a otros que la discusión misma provocó. Pero quizá la mayor cortesía hacia el lector sea ahora —al menos para un hombre que, como yo, cree en el valor fecundante de las preguntas mantenidas— dejar que él deduzca por su cuenta las coincidencias de criterio que entre Rodríguez y yo se hayan dado y ahorrarle asimismo la exposición, que tal vez resultaría reiterada, de algunos de los puntos no resueltos. Termino, pues, aquí, por mi parte, el comentario a un tema que, por ser propio, se me antoja que ha gravitado con exceso sobre los últimos números. Mas no sin dejar constancia de mi satisfacción y mi gratitud por la corrección y la buena fe con que Rodríguez y la Revista han manejado, de acuerdo conmigo, estos fragmentos de una correspondencia algo más larga.

Con el recuerdo de las palabras finales en que Rodríguez se refiere al hombre misterioso que alienta bajo el yelmo de oro en el cuadro de Rembrandt, pueden muy bien terminar las mías. Creo que los dos buscamos a ese hombre —aunque sepamos que el modelo fué el hermano del pintor— al tiempo que buscamos el misterio pictórico, que lo corrobora, del yelmo que le cubre. Yo agradezco a Rodríguez esas dos palabras fundamentales de su final aseveración: «interrogación» y «misterio». Acaso no es otra cosa que eso todo arte: una interrogación al misterio de la realidad, sostenida por encima de las fugaces respuestas que se van desplazando a lo largo de las épocas.

A. BUERO VALLEJO

PANORAMA DESDE EL PUENTE

de ARTHUR MILLER

Si echásemos una ojeada a la su-
rficie de esta obra podría parecer-
os un simple drama neorrealista, es-
ueto documento humano calcado ci-
ematográficamente de la realidad
tidiana. Formalmente, desde luego,
tá dentro de los cánones del realis-
o descriptivo, especie de costumbris-
o barnizado de cierta trascenden-
a. Sin embargo, tras esa apariencia,
obra de Miller encierra realidades
más peso.

Miller nos coloca, para no cambiar
costumbre, ante un estercolero hu-
ano, donde supuran las pústulas de
sociedad, la miseria y las bajas pa-
ones. Desde cualquier punto del
uente de Brooklyn, en Nueva York,
os señala una calle, un edificio, una
vienda. Se descorren las paredes y
nte nosotros aparece un panorama
umano. Una serie de personas han
do reunidas por una Providencia fa-
l, y algo pasa entre ellas. Desde un
uente imaginario contemplamos ese
go que pasa. Aquí radica la descrip-
ón realista, la visión objetiva, foto-
áfica, de la vida, de unas vidas. Y
ni acaba. Porque ahora la contem-
ación de esas vidas suscita una pre-
unta que cambia por completo el
ngulo de visión en que nos hallamos
por tanto, el panorama mismo:
por qué ocurre todo eso?...

El puro neorrealismo no nos lo ex-
licaría. Como la vida tampoco nos
plica por qué razón es como es, y
o de otra manera. Pero Miller va
ucho más allá de la mera fotogra-
a, y nos hace sentir, en su panora-
a, los soportes metafísicos, existen-
ales, en que la vida (la de la obra)
sostiene. De la narración o des-
ipción de ese mundo rezuma una
ea del mundo. Idea vivificada por
l madurez intelectual y densidad
ágica que aquel estercolero inicial,
rdido rincón de una sociedad, su-
ra su localismo y se nos convierte
n un ejemplo humano de alta gran-
za y honradez dramáticas.

Pero volvamos a la pregunta: ¿por
ié es así la vida de estos seres, y
o de otra manera?... La raíz de su
ama es anterior a ellos mismos. El
opio Miller, por boca del abogado
arrador, nos lo dice: Dios baraja
uestras vidas y las *reune* a su gusto.
odo surge de esa *reunión* fatal, in-
luble. La tragedia se encuentra en
a coyuntura por la que estamos co-
cados entre unos seres y sólo entre
los. La raíz del mal es anterior al
dividuo; todo surge en virtud de
na relación externa interindividual,
decir, social. Y esa relación, fuera
los límites de la libertad, es dada
los hombres como un destino in-
slayable.

«Panorama desde el puente» es,
ues, una tragedia. Estamos, sin em-
rgo, lejos del espíritu de la trage-
a griega, aunque Miller (las últimas
labras del narrador lo demuestran)
etenda acercarse a ella. Lo que en
s griegos era una *lucha personal,*
utorreflexiva e íntima, contra su
estino, es, en los personajes de Mi-
er, una actitud pasiva, impersonal.
arecen de mismidad, su yo parece
o existir como categoría, todo en
los se materializa en una relación
on los demás, incapaces de ser en sí
ismos. Esta impersonalidad no les
rmite rebelarse. Son seres aplasta-
os de antemano, anti-héroes aleja-
os del mundo griego y, en nuestra
inión, hijos de un fatalismo de per-
l maniqueo o judaico.

Pero hay más. Esta falta de mis-
idad en que Eddie Carbone y los
yos viven, pudiera ser el comienzo
un drama psicologista (inadecua-
ón psíquica del hombre con los que
rodean) o social (inadaptación al
edio ambiente). La obra es, en efec-
to, eso; pero sobrepasa la estrechez de tales encasillamientos y alcanza términos más amplios. ¿Y dónde radica la tragedia?

A nuestro juicio, en la *total soledad* en que esos seres viven. Careciendo de intimidad, se encuentran necesariamente solos. Mejor sería decir incomunicados o aislados, ya que sólo puede comunicar algo a sus semejantes quien algo tiene en su interior. Están solos sin remedio y su soledad es trágica: algo menos que la consoladora soledad humana y algo más que el aislamiento inconsciente del animal. Son seres fluctuantes entre esa doble escala zoológica: animales conscientes, en fin. Mediocres, infrahumanos, sin luz de razón, sólo comprenden aquello que tienen: su instinto. Un instinto egoísta que chocará siempre con los instintos egoístas de los demás. Nadie comprende a nadie. No hay libertad, por tanto; sólo independencia física, autonomía fisiológica. Su mundo es una selva. Pero una selva trágica, porque la Razón ha impuesto en ella sus leyes. ¿Quién se atrevería a decirle a Eddie Carbone que hay una ley racional que le impide amar a su sobrina?... Carbone sólo sabe que ella es su mujer, su hembra. Nada más cabe en su comprensión. Y si una sociedad le impone el absurdo de negar ese amor que, por un derecho zoológico absoluto, le corresponde, esa sociedad no podrá ser nunca la suya, sino una abstracción completamente inadecuada a su vitalidad, que le tiranizará trágicamente. Y, sin embargo, Carbone no puede rebelarse, porque no se puede luchar contra lo que no cabe en el propio espíritu. No puede ser, en suma, un héroe; su rebelión no es un acto de heroísmo, sino de tozudez. Carbone (como Proctor en «Las brujas de Salem», como en cierto modo Loman en «La muerte de un viajante») es un bruto cabezota que desconoce otro uso para su testa que no sea el de embestir. Es agrio, tosco, sin posibilidad de la más mínima comprensión poética, hermético. Y en ese hermetismo vacío se encuentra la raíz, la expresión de su mal. El mal de una animalidad consciente de sí misma.

La obra, en bloque, produce una impresión de honradez y seguridad artística y humana envidiables. Hay cordura, serenidad y poderío en la mente de Miller. Escénicamente es densa, apretada, con formidables diálogos. A veces cae en el efectismo, mucho menos desde luego que «Las brujas de Salem»; pero ello no resta veracidad e importancia a la obra, lo mejor que de Miller se ha estrenado en España.

Pedro López Lagar hizo, con su compañía, una brillante representación y obtuvo un claro éxito. Los decorados, a nuestro juicio, absolutamente improcedentes.

Angel FERNANDEZ-SANTOS

SOBRE "MEDEA", DE ANOUILH

● *No me gana el joven y agudo crítico de INDICE, Angel Fernández-Santos, en recelo frente a los ratimagos dialécticos de Anouilh, autor de concepciones dramáticas artificiosas, tan efectistas como poco convincentes. Pero quiero referirme sólo a esta versión de la «Medea» clásica —fui espectador también en el Teatro Popular Español, y sólo se trata de mi impresión personal—, en la que, a mi juicio, el autor francés se muestra más comedido que de costumbre, respetando los fundamentos de la tragedia. Quizá subraya por su cuenta el carácter de la terrible heroína y la condición catastrófica e incluso criminal del amor que la anima, pero esto precisamente me parece lo más acertado de sus preocupaciones dramáticas y el menos sofístico y enredoso de sus juegos teatrales. Grandes dramaturgos de todos los tiempos coincidieron en esta visión, y nuestra «Celestina» bien lo muestra.*

El carácter de Medea no se me antoja tan desvirtuado. La esuantosa mujer cuya pasión amorosa va envuelta inseparablemente con las pasiones de destrucción y venganza, es un tipo tan actual como eterno. Me parece, en efecto, que en el instinto amoroso de la mujer, como máximo exponente de la naturaleza y de la especie, va mezclado, con el afán de afirmación y conservación de la vida, otro aniquilador, precisamente porque defiende los valores vitales. Nada hay más destructor que la vida. La mezcla amor-odio, que en la versión de Anouilh se advierte claramente, constituye una de las pasiones que se pueden observar más a menudo. La retórica de Anouilh se ha limitado en este caso a subrayar elementos de «Medea» que me parecen permanentes. El hombre que quiere huir de un amor tan catastrófico me parece igualmente bien logrado. Por eso no me parecen tan exagerados, dentro de la exageración propia del mito clásico, los rasgos psicológicos de esta «Medea». En otro aspecto, me permito discrepar de Fernández-Santos —y es otra cuestión menuda de pareceres—: en que yo prefiero «Medea» a «Antígona», quizá porque en ésta Anouilh ha puesto más de su parte y ha querido injertar ciertas concepciones más o menos modernas, forzando y violentando un tanto la tragedia sofóclea. «Medea» se me aparece más simple, más rectilínea y más entera dentro de su terrible y clara complejidad pasional.

E. G.-L.

LA GALERA

de Emilio Hernández Pino, «Premio Lope de Vega 1957», en el Teatro Español

Se vuelve a plantear de nuevo si es posible que en un concurso al que se presenta más de un centenar de obras no haya algo menos primario e ingenuo, menos elemental e incluso balbuceante —aunque el autor no es novel ni por edad ni por antecedentes teatrales— que esta obra dramática, de noble ambición, por supuesto, como dice algún crítico, pero cuya visión de las pasiones y de las costumbres no puede ser más superficial y tópica. Claro que el autor revela gran instinto teatral: padres e hijos enfrentados, los unos un poco malos y los otros buenos; seductor que quiere abusar de una chica que ha estudiado Filosofía y Letras, la cual, a su vez, le quiere dar una lección de dignidad; crítica de las muchachas de ahora, que se viene oyendo desde hace siglos, por lo cual siempre hay muchachas de ahora que criticar, y nuestras bisabuelas fueron también, en su día, muchachas de ahora...; mujer adúltera que increpa con palabras un tanto folletinescas a la hija de su amante, porque acude a la casa poco recomendable donde ella está...; en fin, todo es candor y, según parece, buena intención moralizadora. Soy partidario de no declarar desierto ningún concurso, y menos este oficial del «Lope de Vega», que patrocina el Ayuntamiento de Madrid. Deben aplicarse valores relativos y comparativos dentro de las aportaciones del mismo concurso, pues, de lo contrario, ¿qué nivel se elige? ¿Cabe ponerse de acuerdo sobre lo que es una medida discreta de calidad, por debajo de la cual se rechazará cualquier obra que se presente? Creo, por otra parte, en la honestidad y buen criterio del Jurado del «Lope de Vega», a uno de cuyos miembros tan autorizado como don Nicolás González Ruiz he oído razones discretísimas en favor del fallo del año pasado. Pero la verdad, ante «La Galera», por su baja calidad literaria y su torpe convencionalismo teatral, me siento un poco inseguro de mis convicciones. ¿No hay obras? ¿Se resiente el gusto del Jurado? No sé. Puede ocurrir una cosa que apunto; y es que lo teatral, el concepto que algunos tienen de lo teatral, se impone en muchos casos. Porque esta obra es, sin duda, teatral, aunque en el mal sentido de la palabra. Pero hay que reconocer en su disculpa que otras comedias triunfan e incluso tienen crítica elogiosa y denuncian a autores que poseen espíritu chabacano y burdo. Al menos, el señor Hernández Pino es un escritor sencillo y bienintencionado.

G.-L.

LIBROS

DIARIO DE UN EMIGRANTE

por MIGUEL DELIBES. - Ediciones Destino. - Barcelona, 1958. - 289 páginas.

Esta nueva novela de Delibes es, ante todo, un alarde de buena técnica narrativa y de agilidad lingüística.

Lo que en primer lugar llama la atención del lector, y le absorbe en tal grado que perjudica incluso al esfuerzo para seguir el hilo de la narración, es el lenguaje.

Delibes trae de nuevo a sus páginas a Lorenzo, el cazador, que nos cuenta en forma de diario íntimo la pequeña peripecia de su emigración a Chile, de sus dificultades de adaptación, de sus relaciones familiares y conyugales, y de su regreso a España. Lorenzo nos habla en su lenguaje tremendamente vulgar, plagado de interjecciones, de frases hechas y de latiguillos. Delibes ha afrontado con esto el gran riesgo de expresarse en un idioma no literario; y, lo que es más difícil, de expresarse en una lengua que no es la suya. El acento principal de este estilo recae sobre el vocabulario más que sobre otra cosa, pues es sabido que el lenguaje popular es mucho más correcto en su sintaxis que en su léxico. Delibes ha mantenido una construcción sintáctica casi normal, con los habituales anacolutos y faltas de concordancia del habla cotidiana. Y se ha esmerado en elaborar un idioma repleto de vocablos malsonantes y expresivos.

En el habla vulgar, la reiteración de estos vocablos produce un cansancio característico originado por el empleo de determinadas formas expresivas que sustituyen a las palabras propias y exactas. En la novela sentimos esa misma monotonía, y esto es, naturalmente, un elogio. Hay una buscada pobreza léxica que refleja con precisión las formas cotidianas de elocución.

Dentro del general acierto de Delibes, hay que señalar algunos inevitables fallos. En algunos casos, un evidente recargamiento chulesco que sobrepasa los límites normales. En otros, Delibes ha utilizado términos en manifiesto descenso de popularidad (es característica del «slang» su rápida caducidad y su continua renovación). Hay también los inevitables eufemismos, que resultan chocantes. Y un crecido número de términos regionales leoneses y salmantinos apenas accesibles al madrileño, andaluz o castellano de Cataluña medios.

Pese a estos leves matices apuntados, y en cuyo detalle no podemos extendernos más, el resultado conseguido en general es excelente.

La trama de «Diario de un emigrante» es muy leve, y ya ha sido apuntada arriba. Pero prende inmediatamente en el lector, que ve desfilar a través de la visión de Lorenzo, tipos y situaciones llenos de vivacidad y de energía.

Una gran dosis de humanidad y de emotividad es también muy visible en la novela. La sencillez popular del tema y de los personajes nos llega con toda nitidez, y sentimos el efluvio de esta cordialidad elemental y de unas reacciones no por vulgares —intencionadamente v u l g a r e s— menos atractivas.

La pintura de caracteres no puede ser, dada, la estructura de la obra, abundante ni prolija. Trazos leves y característicos, esbozos brillantes, detalles reveladores componen toda la psicología del mundo que gira, lleno de autenticidad y de emoción, alrededor de la figura de Lorenzo, el cazador.

R. B.

BAZA DE ESPADAS

Tomo III de la Primera Serie de «El ruedo Ibérico», de don RAMON DEL VALLE-INCLAN. - Colección «Pigmalión». - Editorial AHR. - Barcelona, 1958. - 276 páginas.

Valle-Inclán ha sufrido, en general, un descenso en el aprecio de los lectores españoles. En la Generación del 98, otras figuras, más «comprometidas» en la gran aventura de España y de su valoración, arrastran todas las admiraciones. A Valle-Inclán le perjudica su estetismo a ultranza, el convertir todas las cosas en retablo, en escenario, en títeres.

«El ruedo Ibérico» prometía ser unos «Episodios Nacionales» con mucha más agudeza, intención y teatralidad que los de Galdós, aunque con mucha menos ternura y equilibrio. Valle-Inclán pensaba desarrollar el tema en nueve volúmenes; pero sólo escribió los tres primeros: «La Corte de los Milagros» (1927, «Viva mi dueño» (1928) y «Baza de espadas», que se publicó como folletón en el periódico madrileño «El Sol», entre junio y julio de 1932. La edición que comentamos puede considerarse como la primera, e incluye tan sólo la primera parte de la obra («Vísperas setembrinas»), que fué la única escrita por el autor.

Don Ramón no perdonaba a aquellos figurones del siglo XIX sus piruetas y su íntima ridiculez. En esto, Valle-Inclán no se aparta de los hombres de su generación. Con una lupa los examina de cerca y los convierte en pequeños insectos... Literatura, pues, «comprometida». Pero hay que descontar de este compromiso la gran afición de don Ramón por el esperpento, por lo encopetado y cursi, por los oropeles décimonónicos, materia excelente para su lupa.

Valle-Inclán conoce a sus muñecos de la farsa, los maneja y los maltrata. En las figuras que aparecen en «Baza de espadas» apenas vemos un destello de grandeza: el opulento marqués de Salamanca; el Barón de Bonifaz, protegido de la reina, «los ojos duros y pérfidos, la boca con sesgo ruín»; Cánovas del Castillo «asegurándose los quevedos con nerviosa suficiencia, la expresión perruna y dogmática. Era de una fealdad menestral»; el «pomposo don Adelardo López de Ayala», vacuo y charlatán; el general Prim, «oportunista y capcioso, sin doctrina y sin credo», a la espera de su medro; figuras y figurillas hinchadas, palabreras, hueras... Sólo dos personajes de «Baza de espadas» son humanamente atractivos: uno es Paúl y Angulo, fogoso, apasionado, entusiasta; otro, Miguel Bakunin, que viaja en el sollado del barco en que los revolucionarios españoles se dirigen a Londres para ver a Prim: «un dulce gigante, con la sonrisa barbuda, campesina y jovial de los santos románicos».

¡«El Ruedo Ibérico»! Valle-Inclán era posiblemente el más negativo y pesimista de los noventayochistas. Y todo se le convierte en farsa chulesca, en desgarro visual, en sátira despiadada. Lo que hay muchas veces en el fondo de su estetismo es una gran amargura.

En «Baza de espadas», don Ramón convierte el lenguaje en puro machete que abre paso por la espesura de las palabras sin detenerse y sin goce artístico. La expresión es seca, descarnada, sin lugar para la efusión, ni para la descripción, ni para el remanso meditante. Todo diálogo y sangrientas apostillas o notas narrativas. El modernismo está olvidado en estas hirientes páginas (sólo en alguna rarísima ocasión: «Cabrilleaban los llorosos vidrios del mirador con luces madrugueras, subían de la calle garganteados pregones, y sobre la consola, bajo la fúlgida bomba de fanal, entre madréporas y conchas perleras navegaba una fragata de juguete»), y sólo tiene aquí cabida lo absolutamente necesario, con una economía de medios expresivos admirable.

Obra dura, poco amable, «Baza de espadas». Pero reveladora en su autor de una evolución en el estilo y en las concepciones que muestra un Valle-Inclán despojado de todo accesorio superfluo, aun de todo adorno en que era maestro. Novela que, al terminar en la gran incógnita que precede a la revolución de 1868, nos deja un regusto de emoción y el dolor de que el gran don Ramón no terminase su extraño, palpitante y doloroso «Ruedo Ibérico».

R. B.

LA SEGUNDA CREACION DEL MUNDO

por JOACHIM G. LEITHAUSER. - Ediciones Destino. - Barcelona, 1958. - 317 páginas.

En la colección de libros de divulgación histórica y cultural que Ediciones *Destino* lleva publicando con tanto éxito, acaba de aparecer esta obra, cuya estructura y planteamiento representa un esfuerzo de unificación sistemática de la *historia de la técnica* verdaderamente notable.

Merced a una cuidada discusión de las invenciones más salientes ocurridas en la historia de la Humanidad, Leithäuser va tejiendo el proceso de su correspondiente significación en la vida de los pueblos, y establece el progreso tecnológico y sus claves, hasta nuestro tiempo.

Se trata de una obra que tiene profundos arranques sociológicos, pues junto a la conclusión de ser la revolución tecnológica un camino progresivamente conducente a la liberación del hombre de la dependencia de las fuerzas naturales, que constituyen su medio ambiente primario, también señala que este progreso no es paralelo al que se ha podido conseguir en el orden espiritual, punto éste en el que la sociedad humana ha quedado rezagada.

La historia de la técnica es situada en tres grandes períodos por Leithäuser: 1) el período donde los inventores son desconocidos, y que corresponde a una época premoderna; 2) el período de los inventores conocidos, el cual entra de lleno en las épocas que van desde el siglo XV hasta cerca de nuestra vida contemporánea, y 3) el período presente, cuando la interdependencia científica y técnica de nuestra sociedad está también asociada con una intensidad investigadora no igualada en ningún otro tiempo de la Historia. Esta intensidad y el encadenamiento de la investigación científica determina el que nos encontremos en una época de inventores anónimos.

Esta obra nos lleva desde los tiempos antiguos, en que el Medio Oriente brillaba como una gran luz cultural, hasta la Edad Media y los tiempos modernos. La rueda, las embarcaciones, la escritura, los acueductos y las obras colosales de la antigüedad; el molino, el aprovechamiento del viento, el agua y el caballo en la Edad Media; y ahora, en nuestro tiempo, la máquina de vapor y el ferrocarril, la electricidad, el automóvil, el barco moderno, el avión, el telégrafo, el teléfono, la rotativa, la fotografía, el cinematógrafo, la televisión, etc., son invenciones que, junto con otras, Leithäuser coloca en su punto histórico adecuado, haciendo resaltar la historia de cada una de ellas.

Este largo proceso cobra en el libro una gran homogeneidad discursiva, y para cualquier hombre culto la lectura de este libro que comentamos le será de utilidad, no sólo para establecer el momento de cada invento, sino también para conocer las circunstancias históricas en que fué producido y las vicisitudes que lo acompañaron.

Muy bien editado, con numerosas fotografías, en papel couché, que hacen muy clara la presentación del texto y las discusiones que cada problema podría plantearle al lector. Obra, además, muy escrita y de gran sentido didáctico.

Claudio ESTEVA-FABREGAT

MUERTES DE PERRO

por FRANCISCO AYALA. - Editorial Sudamericana. - Buenos Aires, 1958.

Hacia mucho tiempo que no leíamos una vela —extranjera o nacional— capaz de oderarse de nuestro ánimo. Suele decirse e el hombre, con los años, va perdiendo resortes de la emoción y, con mayor otivo, de la emoción literaria. Puede ser. ro, dicho en honor propio, no es la disnibilidad emocional lo que falta, sino el tor apto para conmovernos o interesarnos rque la experimentada ironía no nos perte, a partir de cierta edad, dejar de ver precedentes, los ecos, los trucos y las tuidades de quienes escriben por escrie y escriben «al modo de...»; en fin, las ñas del oficio y de los oficiantes. Pues el caso que *Muertes de Perro*, de Franco Ayala, nos ha devuelto, por el tiem que duraron sus páginas, una reverdeci ingenuidad de lector. Gracias.

Francisco Ayala, bien conocido como soólogo, profesor universitario en España, imero, y luego en Puerto Rico y los Estlos Unidos, se introdujo, hace ya tiem con rara fortuna, en el campo de la velística. Empero tuvo el acierto de no jar de lado, en estas escapadas, la sociozía. Y digo que tuvo acierto, porque el ciólogo, en este caso, lejos de perjudicar novelista, le prestó recursos muy origiles. Nos tocó a nosotros, también, comen, en la revista «Sur», de Buenos Aires, s dos primeros libros del género: *Los surpadores* y *La Cabeza del Cordero*. El imero de estos volúmenes utiliza motivos la Historia de España para componer a serie de cuadros variados en torno a tema único: el tema del poder político, la esencia del poder político. *La Cabeza l Cordero* tiene como fondo la guerra de paña, y no acusa, tan claramente, la preupación sociológica. No hemos leído *Hisria de Macacos*, que se editó en Madrid, r no haber tenido, inexplicablemente, ticia de este libro hasta ahora.

Muertes de Perro está cerca de *Los Usurdores* por su temática, pero se diferencia cho en el ritmo, modo y extensión, pore el primer libro era una serie de cuen, y el último es una novela perfectamen ortodoxa en cuanto a las exigencias de e género. La fábula nos sitúa en una Reblica centroamericana, en un ambiente pical, al parecer, y provinciano, cerrado. presidente Bocanegra, que gobierna al queño país con una tiranía demagógica, aba de un modo muy extraño: es su pro mujer quien urde una conjura estúpida quiere decirse turbia: sexo, miedo, estulia—, y Bocanegra muere asesinado por deo Requena, su secretario, acaso su hijo tural. La protagonista es Doña Concha, a Macbeth prostibularia, mujer liviana, ya ambición no es política exactamente, o afán de poder y de intriga, sin norte grandeza, movida por impulsos elemenes en los que tiene parte decisiva la senilidad femenina y la tontería. Doña Con es un instrumento del Destino, pero instrumento sonámbulo, despojado de esquemas, ideas, creencias o tradiciones, e suelen adornar a otros personajes anáos de la literatura o de la Historia. Sin bargo, *Muertes de Perro* es una tragedia el sentido noble de la palabra, aunque personajes sean grotescos, y el medio, perpéntico. Pero el autor no trata el esrpento forzando deliberadamente la cariura, como han hecho otros escritores, o dejándole emanar, naturalmente, de los chos y de los seres humanos. Por eso el cto esperpéntico resulta más desolador, r ser más auténtico.

En cuanto al lugar o teatro de la acción, y en él rasgos americanos peculiares mérica es un mundo primario, informe, nde el absurdo comparece con una natuidad espeluznante). Sin embargo, la fála de *Muertes de Perro* vale, en el fon para la historia de cualquier grupo mano, de cualquier clima y tiempo, en nto presenta un pedazo de historia mo a por fuerzas turbias (futilidad, tontería, etitos no siempre definidos y conscien), feria de locos en la que cuando se dan, bién, «valores elevados», no son sino un tor más en la turbamulta, pero no el tor de dirección, como más tarde predera, quizá, el historiador. Es la historia entras se hace, la cocina de la historia, la otra Historia, la que se escribirá un , forzosamente ennoblecida, sea cual fueel criterio con que la Historia se escriba, cuando ese criterio consista en una encia de criterio o en una idea negati y aun sarcástica, de la acción humana; rque, incluso en este caso, la Historia npuesta es un esquema, forzosamente, trazado de líneas más o menos puras, zado formal impuesto por la naturaleza a economía del género. Ayala ha queri —entiendo yo— darnos esta otra historia que aún no es Historia, sino bullidero, fermentación...

En cuanto a la técnica del novelista, no puede ser más sencilla. Utiliza la narración en primera persona, a cargo de un espectador (apenas actor) y a cargo, asimismo, de uno de los personajes más activos y comprometidos de la trama, precisamente Tadeo Requena, asesino del presidente Bocanegra, asesino por nada, porque se deja arrastrar inexplicablemente por Doña Concha, la presidenta; se deja arrastrar contra su propia lucidez, contra su propia cautela y su escepticismo. (Estas motivaciones de Tadeo Requena son uno de los aciertos más indiscutibles de la narración.) Pero volvamos a la técnica: Ayala no se muestra un virtuoso en esta materia. Incluso acude a recursos tan frecuentados como la posesión de documentos que caen demasiado casualmente en manos del cronista (véanse los papeles de Toledo del Quijote, para no ir a otros precedentes). No importa: el resultado es eficaz. La técnica se subordina al fondo y a la substancia, y es lo que debe ser.

En suma, una novela de un interés sin desfallecimiento, inteligente, buena novela como tal novela, y un libro «necesario», un libro que debía existir y que ya existe, lo contrario de tantas secreciones superfluas que pueblan de estorbos la literatura actual.

A. F. S.

LA MUJER, VOCACION Y DESTINO

por EVA FIRKEL. - Editorial Herder. - Barcelona, 1958.

Pocos aspectos que se refieran al papel femenino en la vida han dejado de ser estudiados por la autora con criterio sano y riguroso. Libro éste de gran fundamento psicológico y sociológico, resulta de lectura útil y recomendable —perdónese la expresión hecha— no sólo, claro está y en primer término, para la mujer, sino para los padres, para el marido, para el pedagogo, para el educador en general. «La mujer. Vocación y destino» está escrito con el tono concienzudo a que nos tienen acostumbrados generalmente los autores de habla alemana.

La autora posee grandes conocimientos científicos, especialmente psicológicos y psiquiátricos, que le permiten ahondar en el destino propio de la mujer, en lo que pudiéramos llamar las circunstancias históricas de su condición, y en su misión dentro de los tiempos modernos. En el panorama extenso que despliega, el capítulo dedicado al matrimonio resulta especialmente aleccionador como estado fundamental de la mujer sobre el que se sustenta, además, la sociedad entera. El hecho de que la autora sea austríaca marca alguna pequeña nota diferencial en cuanto a costumbres y psicología respecto de las nuestras, pero siempre levísima, pues el concepto global de la mujer se mantiene dentro de la ortodoxia cristiana. La autora concentra su atención en los aspectos de la mujer que todavía la merecieron escasamente, tales como su independencia interior, su colaboración con el hombre, su capacidad de cultura. Eva Firkel sabe aunar el concepto tradicional con las conquistas modernas que sin duda la mujer ha logrado, o al menos con la evolución que sus costumbres sufrieron en los últimos tiempos. Así, pues, no olvida la fundamental *unidad* biológica y espiritual femenina, que va estudiando a través de su desarrollo y de sus distintos estados. Las crisis femeninas más características están estudiadas con delicadeza y con profundo conocimiento.

En un libro de 343 páginas se comprende un índice apretado y denso, en que el lector puede fijarse en capítulos que van desde las características anímico-espirituales de la mujer, pasando por sus actitudes amorosas y maternales, hasta los que tratan de la mujer en el umbral de la vejez, con los delicados problemas que todo este conjunto de cuestiones plantea.

E. G.-L.

LA VERDAD SIN LUZ

por MIREN DIEZ DE IBARRONDO. - Escelicer, S. A. - Madrid, 1958.

La autora de esta novela, premio LAUREL DEL LIBRO 1956, ha escrito ya otras narraciones. En esta su última novela procura, audazmente, mostrarnos que su imaginación literaria no está al margen de la preocupación técnica, de la estructura formal que ha de llenar los elementos dinámicos de una narración. Sin embargo, hemos notado que la estructura novelística de VERDAD SIN LUZ está concebida con un exceso de «independencia» en relación a las exigencias del asunto. El que la acción que ataña al personaje de María Casares se narre en tercera persona y el que el personaje de Marta diga lo que le ha pasado a ella en primera, no se atiene a ningún requisito interno del relato... Podríamos invertir la técnica personal y trasladarla de un personaje al otro, sin que varíe por esta nueva combinación nada fundamental del asunto. Casi advertimos una mayor concentración de acción íntima en el personaje de María Casares, para que este trastoque que proponemos estuviera más justificado.

VERDAD SIN LUZ es una novela, más bien corta, en la que se reunen de modo algo caótico formas y valores de la literatura actual, con formas y valores de una novelística algo trasnochada. Entre los primeros hay una gran capacidad de síntesis narrativa; entre los segundos, la reiteración de un cierto sentimentalismo vulgar. Esta síntesis narrativa que decimos da a la novela gran rapidez, pero demasiada rapidez. Así es difícil que el lector pueda ser retenido dentro del mundo imaginario creado por el novelista, pues no se da a las acciones, a los personajes, reposo bastante para que se hagan realmente presentes. Todo queda desdibujado, vagoroso, tanto más cuanto que esta novela pertenece a un género poético, lírico, que acentúa la evasión de la realidad que se nos quiere ofrecer. Miren Díez de Ibarrondo posee, sin duda, un cierto talento verbal, pero nos permitimos indicar que en una novela es aventurado emplear frases como la siguiente: «O quizá un frío metafísico el que recorría las fibras del subconsciente.»

M. Y. BELMONTE

EL MUNDO DE LAS ESTRELLAS

por ERNST ZINNER. - Editorial Herder. - Barcelona, 1958.

Ernts Zinner es director del Observatorio de Remeis, junto a Bamberg (Alemania). Como otros astrónomos, ha compuesto un librito, que ahora da la estampa la Editorial Herder, de Barcelona, con el fin de poner en contacto al lector no especialista con el mundo estelar.

No se trata de una obra de vulgarización científica, exactamente. Es, más bien, una conversación, por así decirlo, sobre el tema, siempre apasionante. Zinner habla, no de las estrellas, como luminarias situadas allá en los cielos, objetos inertes que existen por sí mismas con independencia del hombre. Zinner tiene al hombre presente, al hombre que mira a las estrellas, y a Dios detrás de esa inmensa máquina. Es, pues, un discurso humanista, donde late una constante perplejidad ante el misterio, del que los astros son testimonio, uno de los testimonios, no el único, y ni siquiera el más expresivo, desde cierto punto de vista, quiere decirse, no el de acento más hondo. Se advierte que Zinner piensa, a este respecto como el astrónomo y matemático Gauss que —según cita del propio Zinner en este libro—, en carta dirigida a Alejandro de Humboldt, le dice: «La naturaleza tiene más medios que los que el mísero hombre puede sospechar.» Y poco antes de morir, a un amigo: «Hay problemas a cuya solución atribuiría yo un valor infinitamente superior que a los problemas matemáticos: por ejemplo, los éticos referentes a nuestra relación con Dios, a nuestro destino, a nuestro futuro...»

En otro aspecto —seguramente relacionado con la actitud anterior—, Zinner acusa una gran preocupación —acaso excesiva— por refutar la astrología.

«El mundo de las estrellas» está escrito con claridad y sencillez. Lo tradujo muy correctamente del alemán Eduardo Valentí.

A.

DESTINO DE TU AUSENCIA

por VICENTE RAMOS. - Premio «Valencia» de Poesía 1956. - Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia 1957. - Colección «Murta», número 14. - 108 páginas.

Lo primero que se percibe al abrir el libro de Vicente Ramos es la buena calidad de su lenguaje poético. Palabras de verdadera poesía, imágenes bellas, intuiciones penetrantes. A través de ellas se transparentan, obsesivamente, los temas básicos del libro: la muerte y el mundo de la niñez.

Años claros los infantiles, en los que la luz es firme e iluminadora... La muerte de la madre mancha fúnebremente de sombra y de noche ese día iluminado:

Digamos que yo he sido un niño cual otro,
jugando bajo anchos puentes de oro, ca-[zando
alas, persiguiendo esquinas como mucha-[chas,
y he oído el triste eco de unos pasos en la [tarde,
la liturgia estremecedora del ciprés oscuro,
el lamento de muchas campanas llorando,
y todo vino como inmensa lluvia de pár-[pados,
humedeciendo las paredes que te recuerdan,
mudas para mí, sordo al adiós que me en-[lutaba.

Vicente Ramos encuentra en cada uno de los veintiún poemas del libro matices nuevos, imágenes originales y renovadas para expresar esta dualidad: niñez luminosa-madre muerta. En este sentido, «Destino de tu ausencia» es un libro monocorde, pero rico en variantes y en gradaciones.

La muerte como maduración y culminación de la vida (*leit-motiv* heideggeriano), pero ante cuya fatalidad insalvable nos rebelamos (*leit-motiv* unamuniano), se balancean y equilibran en los versos de Vicente Ramos. Versos afincados, pues, en la terrible desesperanza de nuestro tiempo (el olvido o desprecio de los ideales comunes y el deslumbramiento hipnotizador de la muerte inevitable y estéril).

Respecto a la forma, Vicente Ramos escribe un verso libre, sin rima ni cuenta de sílabas; a veces de indudable belleza rítmica y de una gran cohesión, lograda por la homogeneidad del tema y del estilo. Si hubiéramos de señalarle un parentesco formal entre los maestros de la Generación del 27, no vacilaríamos en designar a Aleixandre. También podría apuntarse el parentesco con Guillén en el sentido de una poesía plana, sin narración, de poco relieve dinámico, en la que el concepto, la intuición y los espesos monólogos privan sobre todo desarrollo progresivo. Así, a veces, los poemas se desdibujan y se funden unos con otros, y el ambiente lo es todo, superando formas y contornos.

Es esta falta de nitidez de artistas y de esquemas sencillos lo que quizá pudiera reprocharse a Vicente Ramos. En los poemas en que salva este peligro, el resultado es extraordinario. Dos bellísimos ejemplos: «También el niño es semejante a esa mirada...» y «Hombre soy que al niño busco...» (Páginas 47-49.)

R. B.

ANTES QUE EL TIEMPO MUERA

Novela, por JOSE BLANCO AMOR. - Editorial Losada. - Buenos Aires, 1957. - 268 páginas.

La anterior novela de José Blanco Amor, «Todos los muros eran grises», lo dijimos a su tiempo, era una obra apasionante y vigorosa. Entre sus altas cualidades estaban la precisión expresiva, la riqueza del lenguaje...

«Antes que el tiempo muera» nos confirma en nuestro juicio acerca de Blanco Amor. El novelista ha logrado una construcción argumental progresivamente densa, en que los episodios secundarios nunca son puros divertimientos marginales, sino datos, aportaciones ambientales a la línea directriz de la trama. Respecto a la verdad humana —realismo de la mejor especie—, no sobra ni falta nada en esta novela. Sumergidos en el clima espeso de la obra, no advertimos apenas su construcción, ni el esfuerzo por lograr esta fluidez. No notamos la mano del autor sino después, cuando comprendemos que todo ha sido encauzado con verdadera maestría.

Si en «Todos los muros eran grises» hicimos notar el acierto en el trato de las relaciones externas entre los personajes, en «Antes que el tiempo muera» hay, además, un mundo psicológico exuberante. La protagonista está analizada desde dentro, y todos sus actos tienen una honda justificación interior: el despliegue a toda costa de la propia existencia como apetencias que cumplir. Así, Adela Montiel, al enfrentarse con el mundo, hace un esfuerzo titánico por dominarlo, por ponerlo a su servicio. Pero cuando inicia este combate es ya tarde, pues ha sido atrapada por unos acontecimientos que, aunque ella no quiera, enderezan su vida por un camino desesperado.

A veces la protagonista se siente consciente, pero siempre es arrastrada por sus tendencias más fuertes. Así, existe una fatalidad interna de la que los seres no pueden librarse. Y como en esos seres anidan tantas torcidas inclinaciones, el resultado se asemeja en todo caso a las culminaciones de las tragedias, al límite en que se resuelve la lucha exasperada del hombre con su destino. Mas en la vieja tragedia la intervención objetiva de los dioses ponía una nota de estremecimiento cósmico en el combate de las pasiones humanas. Hoy, la nueva épica se desarrolla en rincones perdidos, con un fondo de vacío absoluto, sin que haya para los humanos otra esperanza que la satisfacción pobre e instantánea de algún deseo, o la pasajera borrachera del poder, del dominio. Grandes sectores de la nueva literatura aceptan como trasunto del actual sentir occidental esta falta de valores, esta ausencia de normas morales. Lo que no excluye en manera alguna lo meta-físico, equiparado casi siempre a una incógnita... actuante.

En «Antes que el tiempo muera», lo metafísico es justamente esa incógnita, esa equis que cada personaje intenta despejar inútilmente, mientras el tiempo pasa implacable. Madelaine Roche, la profesora de francés, en su amarga consciencia nos lo dice: «Todo... para terminar en silencio en cualquier rincón del mundo.» Hay sólo la diferencia de hacerse o no cargo de esa angustia. Estamos, pues, ante ese naturalismo profundizado que es la base expresiva del existencialismo.

La vivacidad y energía de la novela alcanza con frecuencia momentos de intensidad excepcional. Así, la primera escena entre Severo Montiel y Adela, en la que se muestra toda una tradición polvorienta actuando por pura inercia sobre el primero de la manera más formalista; Adela y Esteban, en el parque, mezcla de crudo realismo y de ensueño; la noche del asado criollo, donde Blanco Amor hace gala de una destructora ironía y de unas dotes de observación de las personas y de los ambientes, que lo emparentan con Zola; el malambo que danza el doctor Sayavedra; la visita a la «ergástula», espléndida de gracia incisiva y de realismo expresivo, las elecciones en la pequeña población y el motín subsiguiente; Buenos Aires, penetrado hasta la médula por Blanco Amor.

Una capital provinciana del norte argentino —San Bernardo—, unos seres que representan el absurdo consciente —Esteban, Adela— y otros que representan la farsa —Severo Montiel, los caciques «oficialistas». Algunas figuras hondas y turbias —Marina, José María Habbib, Santiago Ritti...

R. B.

DONDE SE PONE EL SOL

por ROBERTO OTAEGUI. - Editorial «Colenda». - Madrid.

Conocemos a Gonzalo Pérez de Alcocer, muy niño, en Toledo. Es hijo de don Alvaro, capitán que pasa la mayor parte del tiempo fuera de España, en tierras lejanas, luchando por la causa del emperador Carlos V. Tiene una hermana que se llama Beatriz.

Cuando Gonzalo va a cumplir diez años, piensan los padres en la educación que han de darle. Los pareceres respecto a ello no están concordes. La madre aspira a que el hijo sea clérigo; el padre quiere hacerlo soldado. Quiere ver reproducida en Gonzalo su propia vida, de español valiente y aventurero a quien ningún peligro arredra en las batallas ni trabajos desaniman y abaten.

El destino decretó que Gonzalo fuese también soldado; valiente como su padre... pero de mala suerte.

Había entrado apenas en la juventud cuando tuvo la desgracia de matar a un hombre. Cierta noche, en Toledo, de vuelta de Guadamur, lugarejo próximo a la ciudad, donde los Alcocer tenían la hacienda, se encuentra en el portal de la casa con un desconocido al que, creyéndolo un ladrón, acomete y mata. No era un ladrón. Gonzalo había muerto al amante de Beatriz, su hermana, el cual era hijo del corregidor. Para escapar al castigo, logra, con la ayuda de un pariente, salir de Toledo, llegar a Alicante y embarcarse en una galera, la «Trinidad», que se preparaba a zarpar r u m b o a Nápoles. Gonzalo lleva una carta de recomendación para el virrey, con objeto de que le admita de soldado. Lo conseguirá y, en atención a la calidad de la persona que escribe la carta, le darán el grado de Alférez.

Pero a Gonzalo, como decimos, la mala suerte no le deja. Francia y Venecia estaban entonces en guerra con España, y a Nápoles la sitiaban por tierra y mar franceses y venecianos. La galera «Trinidad» es hundida por una nao veneciana en el mismo golfo de Nápoles, muy cerca de la costa, y el toledano, que no sabía nadar, está a punto de ahogarse.

En Nápoles, al principio, las cosas no le van mal. Gonzalo demuestra ser un buen militar: decidido, esforzado, siempre el primero en los puestos de mayor peligro. En cierta ocasión, con unos cuantos hombres a sus órdenes, impide que el francés entre en la ciudad por una brecha que su artillería había abierto en la muralla. Mas el aire voluptuoso de la Italia renacentista le trastorna. Gonzalo se enamora de una hermosa donna, que le corresponde, recibe en su casa y le presenta a sus amistades. Amor para él fatal. Ocurre que la hermosa era una espía al servicio del rey cristianísimo, y los más de los amigos, copartícipes de una conjura tramada contra el emperador. Descubierto el complot, a Gonzalo le consideran uno de los comprometidos, por lo que es condenado a seis meses de trabajo en una galera.

Cumplida la pena, se embarca para las Indias Occidentales. Conoce primero la isla de Santo Domingo, donde permanece alrededor de un año; luego, el Continente, donde pasa largo tiempo con un encomendero que se dedicaba a extraer oro de las arenas del río Tequeire. La vida no es nada benigna con él: le postran en cama enfermedades graves; tiene que pelear de continuo con los indios; le traicionan sus propios compatriotas. Tantas calamidades padece que decide escapar de aquel paraje. Escapa, y una cadena de sucesos fortuitos le lleva a alistarse en el ejército de Alvarado, que se disponía a emprender una expedición a las islas de la especiería.

Después de esto nada sabemos de Gonzalo: la novela concluye. Suponemos que el toledano será en adelante un héroe más de los que extenderán la conquista y echarán los cimientos de la colonización. El autor de Donde se pone el sol *escribe: «Y el hidalgo de Guadamur, alférez de Nápoles, galeote, buscador de oro, oficial de Alvarado, penetra en aquel fabuloso mundo de su destino».*

* * *

El autor de la novela ha querido darnos, en una serie de cuadros históricos, idea de lo que solía ser, en la primera mitad del siglo XVI, cuando la gloria de España estaba en su cénit, la vida de un hidalgo: de un hidalgo como había tantos entonces. Para ambientar el personaje, narra y describe algunos sucesos notables de la época: el levantamiento de los comuneros, el sitio de Nápoles por las tropas del francés Leutrec y la armada de Filipino Doria; el combate naval en que perece el virrey Hugo de Moncada; las penalidades de un galeote; los trabajos de los conquistadores en tierras de naciones semibárbaras y en medio de una naturaleza tropical, etc., etc. Gonzalo debía de tener quince años cuando se produce el movimiento de los comuneros, en 1520; veintitrés, cuando el cerco de Nápoles; veintinueve, al alistarse en el ejército de Alvarado.

La novela, en nuestro sentir, está mejor pensada que escrita. Está redactada con algún descuido y le sobran ciertos lugares comunes. Además, no pocas veces, la narración se enmaraña.

Con todo, Donde se pone el sol *es una novela digna de todo respeto y que merece ser leída. En ella se enaltecen las virtudes de los españoles y exalta la obra inmensa que España ha aportado a la civilización.*

A juzgar por algunos giros y locuciones de la prosa, don Roberto Otaegui debe de ser chileno o argentino. ¿Lo es, en efecto, y ha querido, en esta evocación de la España de los Austrias, seguir las huellas del autor de La gloria de don Ramiro, *el ilustre Enrique Larreta?*

J. M. A.

ROFECIAS DEL AGUA

por CARLOS SAHAGUN. - Editorial Rialp, 1958. - Madrid.

En la Colección *Silbo*, que alienta anuel Molina, en Alicante, presentó rlos Sahagún sus primeros versos: ombre naciente». Ya entonces era casi un niño— nos asombró que diese emocionar como el más exrimentado poeta, aun sabiendo que dolor y la angustia espiritual no nen edad y que los poetas, por más nsibles, maduran precozmente. Husemos querido para su adolescen- dolida más ingenuidad, más alea, como las deseamos siempre a ienes empiezan a sufrir demasiado onto. Sin embargo, aquí tenemos rofecías del agua», premiado con último *Adonais*, patentizando que veinte años recién cumplidos es- ya, cabalmente, colmados de homa. El agua clarísima que retrata, leja, con su discurrir suave y francano, su alma transparente; y alquiera de sus poemas, «Manan- l», por ejemplo, le sitúan en la ri- ra de la lírica definitiva.

Nacido en plena guerra civil, entre clamor sangriento, Carlos Sahagún muestra amargo, desposeído del jú- de la edad primera, cuando «vista lejos, ay, era la vida / bella como naranjo con naranjas». El poeta surgiendo desde la cuna, creciendo compás de sus miembros y su cozón, y, pese a cuanto le rodea, no rde la fe; antes al contrario, ani- a los demás a que acudan a la sa de la Esperanza», porque «se ecina un buen tiempo, una luz li- ». Río humano que busca al mar a vida—, pequeño ser perdido en el erinto universal, el poeta onilense pite la imagen fluvial con voz hude, con la visión «gozosamente ste» de Holderlin:

hay barcas ya, ni luna, ni pesca-
[dores vivos
las manos huyendo tras los últi-
[mos peces.
chacho, acércate. Tienes el mar
[delante
una tarde cualquiera te caerás en
[sus brazos.

Con una cita de Quevedo bien sigicativa, leemos «El Preso», y su ndura nos trae a la memoria el nbre de un poeta lleno de bondad nocencia, muerto en la cárcel. ¡Có- puede caber tanto acendramiento tanta juventud!

Carlos Sahagún es tan logrado poe- como pueda serlo el que es capaz conseguir, sin proponérselo, las ri- s internas que él ofrece. Música ca, sin brizna de monotonía canate. Quizá se deba este fondo rítco a los elementos anafóricos que plea, no siempre sujetos a rima ni dida, al estilo de José Hierro, que, emás de añadir musicalidad, acla- el concepto o la imagen. Al estilo nbién de Miguel Hernández.

Y repetimos que es cuajado poeta y ajado hombre, leyendo «Las nubes» Lluvia en la noche». Porque cuan- casi no ha tenido tiempo de recor sendas metafísicas, dice: «He elto a creer en Dios», afirmación petida en «Montañas nevadas» y en oema del Gólgota», en los que se rte su caudal de ternura, su honda steza, al pedir a la Altura luz azul, alegría. Sencillamente, dice a os: «...Deja / que te veamos, quíe esas nubes / de delante, sosten- ay, en vilo».

Las imágenes de Carlos Sahagún nuevas e intensas, aunque su lenaje, en exceso simple, parezca quiles valor. Pero el lenguaje, ahora, lo de menos. Por sí solo irá enriociéndose, a medida que le crezca vida —la poesía—, porque nació ta y lo será por siempre.

María DE GRACIA IFACH

ATANAS NO DUERME"

Novela por CARMEN SUAREZ DEL OTERO.

Tengo mucha fe literaria en el tato y las posibilidades de Concha rez del Otero, cuya obra novelís- es cada día más ancha y firme. sus obras anteriores, «La vida en día» y «Mi amiga Andrée», me elaron una cuentista extraordina- pero cuyos cuentos no eran sino grandes novelas comprimidas y sin desarrollar. Entonces advertí que había allí una gran novelista. Ahora, en «Satanás no duerme», esta escritora se nos presenta en su plenitud.

Se trata de una novela escrita con decisión, serenidad, madurez de pulso y de propósitos; sin gritos literarios, sin aspavientos para llamar la atención, sin rebuscar asuntos, personajes ni actitudes. Es una novela vista y descrita en vivo. Pero lo vivo y real no es necesariamente tremendo ni escalofriante. Es ésta una novela intensa y no extensa. Y ello, no solamente porque la intensidad se logre a fuerza de comprimir la acción y dejar las cosas a medio decir, para dar la impresión de sabias negligencias y lograr una prosa que llamamos «ágil» o «cinematográfica»; por no saber qué llamar a su pobreza expresiva, que pretende hacerse intensa a fuerza de monosílabos y frases entrecortadas, sino que esta es intensa porque los personajes están vistos con toda su intensidad humana, como en llamas. Es una novela curva y varia, como el vivir de nuestro tiempo; agria de prosa y de conceptos; a veces dura y a veces tierna. Siempre, intensa y humanísima, en que la poesía discurre entre peñas, como el agua limpia. Y esta es una novela serena o revuelta, pero limpia.

Todos sus personajes son carne y alma estremecidas: Blanca, Juancho, Mario, Elisa, Lope. Y algunos de ellos, hondos y complejos, pero nada artificiosos o falsos. El encuentro de Dolores y Elisa en un hospital de guerra es una escena bella y contenida, de honda emoción en ráfagas de almas que se cruzan y se entienden. He aquí una rápida descripción: «¿Era siempre la vida así? Chocaron cuatro ojos húmedos. Y se apretaron con fuerza cuatro manos. Sin decirse nada, se comprendieron. Y se compadecieron mutuamente también.» El relato de Lope sobre la vida y los altercados de sus padres estremece por su grandeza y sobriedad.

«Satanás no duerme» son varias novelas concurrentes no en sinfonía, sino en conjunto polifónico, en que todas las vidas, todas las voces, tienen su destino y su timbre personal.

Concha Suárez del Otero se presenta en esta novela, «Satanás no duerme», con esa poderosa personalidad creadora que se echa de menos en tantos novelistas de hoy, españoles y extranjeros, varones o mujeres.

P. C.

Jean Duvignaud y España

Con motivo de la publicación en francés de EL ESPECTADOR, de Ortega y Gasset, y de EL SENTIMIENTO TRAGICO DE LA VIDA, de Unamuno, Jean Duvignaud publicó una nota crítica en L'EXPRESS, del 4 de septiembre pasado. La nota es harto deficiente. No merece ningún comentario. Duvignaud demuestra una ignorancia heroica acerca de España, de sus problemas, de sus hombres.

Pero el caso es que el juicio de Jean Duvignaud ha levantado muchas protestas y comentarios adversos entre los pequeños grupos que en España siguen lo que sobre nuestro país se piensa más allá de las fronteras. ¿Y qué? ¿Acaso lo que se dice en España sobre España está más a cubierto de ignorancia?

¿Qué es Ortega para la mayor parte de los españoles? ¿Qué es Unamuno? Algo parecido a lo que son para Duvignaud... ¿Y para la otra parte? Exactamente, lo contrario de lo que se le ocurre pensar al señor Duvignaud. ¿Y en qué coinciden todos con Duvignaud? En considerar que la pérdida del imperio colonial es el suceso clave de toda la historia española. No puede darse un mayor simplismo en los juicios tanto de realidad como valorativos.

Para los escritores españoles que dicen preocuparse por el enorme problema de su nación, casi todo se reduce a estudiar la literatura de la llamada generación del 98. *España es literatura, nada más que literatura.*

Yo creo que Jean Duvignaud a lu tous les livres *que se han publicado en España durante muchos años. Sus inducciones y deducciones son, pues, correctas. Sus errores se derivan de las fuentes informativas que maneja. Lo único que se debe reprochar al escritor francés es que en un par de cuartillas juzgue y falle. Es demasiada ligereza, ciertamente. Pero, también entre nosotros...*

Señor Duvignaud: queda usted en nuestro aprecio registrado como el mayor «hispanista» de nuestros días. Nos debe usted un libro grande sobre esta espaciosa y triste España...

R. P. D.

TRES HOMBRES VUELVEN DEL FRENTE

por J. B. PRIESTLEY. Traducción de Jaime Bofill y Ferro. - Colección «Club de los Lectores». - José Janés, editor. - Barcelona, 1957. - 244 páginas.

Un viejo tema: tres soldados regresan de la guerra. Pertenecen a distintas categorías sociales, culturales y psicológicas, pero la tensión del combate los ha unido fuertemente. Al llegar, se encuentran desadaptados. La vida en el frente —su tiempo interior— y la vida de la pequeña ciudad inglesa —el tiempo exterior— no van ya acordes. Los hombres de la guerra han adquirido una conciencia especial, que choca con la de los seres de la retaguardia.

Hasta aquí, nada parece indicar que «Tres hombres vuelven del frente» vaya a salirse del cauce habitual y manido de este tipo de relatos. Alan Strete, Eddie Mold y Herbert Kenford llegan a Lambury. La guerra ha terminado. Alan Strete pertenece a Swansford Manor, es un aristócrata. En su casa, su hermana Diana ha perdido al marido en la guerra. El tío Rodney ha decidido sumergirse, a través de la música, en las ruinas de la civilización occidental. Es en este momento cuando el relato de Priestley comienza a interesar. Vamos a hacer una larga cita de ese instante, porque en él se centra una de las actitudes básicas de la novela: el nihilismo consciente.

«Sonaban unas singulares voces en el rellano de la escalera, ante la habitación de tío Rodney. Era del sonar del gramófono que llegaba del interior de aquélla... Una voz de mujer —una voz palpitante de contralto— gritaba sus adioses a la tierra. Las cuerdas, remontándose a las notas más altas, parecían romperse y exhalaban sus últimos sones. Seguía un dulce y desmayado susurro de arpas. El suave y argentino martillear de unas notas, alzándose en el silencio, que se hacía cada vez más profundo, era como un alborear lejano rosado, en una pura belleza indiferente a los hombres, remontándose sobre una escena de corazones destrozados y de ciudades muertas. «¡Ewig!», exclamaba aquella mujer suavemente, fuera de su perdida Viena. Los últimos instrumentos murmuraban y morían. «¡Ewig, ewig!». El azul se hace más resplandeciente; la tierra despierta a la primavera, pero el postrer adiós, un susurro tan sólo, ya no se oye, porque ha comenzado la marcha para encontrar el hogar perdido desde largo tiempo.»

Es el final de la «Canción de la Tierra», de Gustavo Mahler. En ella, como en el Andante de la «Cuarta Sinfonía», de Bruckner, «una pieza espantosa, larga, monótona, siniestra», se simboliza el atardecer de la civilización occidental.

Alan Strete se deja arrastrar. Hay que vivir y obtener una buena colocación, aunque sea en la cadena de periódicos falaz de lord Darrald.

Eddie Mold ha encontrado a su vuelta el hogar roto. Su mujer, tras la muerte de su pequeño, se emborrachaba con los norteamericanos. Eddie se pelea con los maliciosos en las tabernas.

Herbert Kenford es granjero. Sus padres le han procurado un porvenir seguro. Y él se asquea de que, tras la exaltación de la guerra, vuelva el viejo egoísmo. Y Betty, obrera en una fábrica de aviones, le llena de impulsos casi heroicos. Herbert quiere hacer algo por los demás, quiere que su esfuerzo no sirva sólo a sus intereses egoístas. Y, en un momento decisivo, los tres amigos se reunen de nuevo en casa de Alan: «A través de un pequeño portillo contemplaban la corriente del agua y las praderas embebidas, los setos y juncales, los añosos espinos y los delicados sauces, y todas las cosas parecían un poco escondidas por los dorados velos de la tarde. Todo era viejo y familiar, y, no obstante, poseía el fulgor y el encanto de una tierra prometida.» ¿No es el atardecer inglés de un cuadro de Constable o de Gainsborough? Priestley queda prendido en ese oro viejo de lo caduco. Sí, hay que hacer algo. No volver al viejo egoísmo inconsciente. Habla Herbert: «El arte del campo es lo que yo conozco y, por tanto, es a lo que me gustaría dedicarme, pero no me importaría trabajar en mi propia granja, reuniéndome con otros compañeros en una especie de granja colectiva, al estilo de Rusia. Pero no puedo tolerar, después de todo lo que hemos pasado, este estúpido y ansioso luchar y alborotar, como una jauría de perros hambrientos, por un pedazo de carne de caballo.»

Y Alan se transfigura. No colaborará en las falacias de lord Darrald. Intentará poner un grano de arena en el porvenir común: «Lo mejor que podemos realizar, nunca será algo que un hombre pueda realizar individualmente, sino una obra que creen los seres humanos conjuntamente... Hay algo en nosotros que no alcanzará jamás una satisfacción durable mientras la mayor parte de los seres humanos tengan que vivir en la pobreza, la ignorancia y la desesperación. Tenemos que convertir a toda la tierra en nuestro hogar.»

Y Priestley deja abierta esta puerta de luz en el destino de los tres hombres. En su destino individual. Porque ya antes ha cerrado toda posibilidad real, política, de hacer nada semejante. Y es que Priestley, en el atardecer de Inglaterra, como en todo el atardecer de Occidente, no ve otra salvación que la individual. ¿Para qué hemos luchado, parece preguntar Herbert, si nuestra tierra y nuestros hombres continúan en su mezquino individualismo, en la gran pendiente que lleva al abismo?

Gran novela la de Priestley. Sutil, delicada, pulida, honda. Lástima que haya que hacer un reparo, relativamente grave, a la edición española: el descuido en la traducción. Yo comprendo en qué condiciones de rapidez suelen hacerse estos trabajos, pero creo obligación absoluta señalar la invasión de barbarismos que a través del cine, de las traducciones y, a veces, de la Prensa diaria, empiezan a desfigurar el castellano. He aquí algunos de los que Bofill ha cometido en su versión: «fué por ella que *no estuvo en ésta», «encuentra a la esposa terriblemente* en falta», «*Maurice* fué muerto *en la guerra», «la tal Betty se comporta como si tal marido* no tuviese», «*se demo*raba *en la puerta», «él mismo tuvo que* aderezarse *el desayuno», «un paquete de* placas *de gramófono», «la noche pasada, lord Darrald* nos prestó grandes arrestos», «*nueve veces* sobre *diez», «le estoy* demorando *a usted», «toda* suerte *de cambios», «¡Y cuando llegue a* tener demasiado de todo esto!». *Y el insufrible «Por supuesto», y el «¿Qué tal* prueba, *Alan?».*

¿No podría evitarse esta chapucería?

R. B.

• • • • • • •

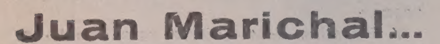
PEZOA VELIZ...

(*Viene de la página 10.*)

en uso figura como «modernista» (?), y con su apellido materno mal escrito: «Velis», manía de su primer biógrafo y ensayista (Armando Donoso), que murió en Nueva York operado de un tumor cerebral que le condujo a la locura. ¡Así andan las cosas en América!

En 1950, apareció un ensayo crítico, biográfico y antológico nuestro (Editorial Nascimiento, Santiago de Chile), en 300 páginas. Un poeta contemporáneo de Pezoa Véliz, nacido en la primera categoría del Código civil y entroncado con la más alta sociedad, no nos ocultó su encono por haber reconstituído la vida de tan extraordinario y amargo desconocido, surgido desde tan abajo... ¡Haber escrito tantas páginas sobre Pezoa Véliz, y de él, nada...! Pero la grandeza de un alma, la finura de un corazón, el coraje de un hombre ante la desgracia, el amor por su pueblo y, sobre todo, su jerarquía estética, es asunto que rompe todos los moldes y hace saltar todas las categorías. No ocultando nada sobre él, siempre surge grande, dotado de una voz hispánica. Ya lo dijo Malraux: «La cultura no se hereda, se conquista». Y la poesía es obra de formidables predestinados: Pezoa Véliz fué uno de ellos.

A. de U.



(*Viene de la página 9.*)

pensar histórico que Marichal posee en grado sumo. Las dos dimensiones del drama literario no excluyen el fluir de la historia, sino que le infunden sentido y vida. La máscara que cada autor se inventa, en primer lugar, va unida indisolublemente a su visión del mundo (o "cosmovisión", según Marichal), la cual a su vez se encuadra dentro de las tendencias y limitaciones de un momento histórico. Todo intento de asociación o de ruptura con la colectividad, por otro lado, está determinado por la dinámica social de dicho período histórico. Marichal, en consecuencia, se hace en cada capítulo de su libro las dos preguntas siguientes: ¿Qué posibilidades de expansión o de expresión permitía el período estudiado a la individualidad creadora? ¿Qué proporción se da en cada ensayista entre el afán personal y el impulso sociable?

ACASO alguien pueda pensar que estas tendencias tan fundamentales se manifiestan en cualquier creador de obras literarias. Y, efectivamente, el punto de vista de Marichal apunta a algo hondo y radical en todo proceso de creación poética o, como decíamos antes, a una antropología del arte de la palabra. Su punto de vista es teóricamente invulnerable, y en la práctica demuestra ser utilísimo para aclarar la trayectoria del ensayismo hispánico, desde Alonso de Cartagena a Pedro Salinas. Acabamos de ver que Marichal ve en el ensayo unas formas *articuladoras*, tanto colectivas como individuales. Ahora bien, esta necesidad de articulación aparece por primera vez con la crisis del orden medieval (ya que en éste el individuo no tenía por qué buscar apoyos ni ataduras). Durante el siglo XV los intentos de individualización van ligados a la búsqueda de una sustentación colectiva, o sea, de un público y de una protección social, por parte de aquellos hombres que los acontecimientos históricos habían aislado más radicalmente: los conversos o cristianos nuevos. A esta clase pertenecen Alonso de Cartagena, Mosén Diego de Valera, Fernando de la Torre, Fernando del Pulgar —todos ellos de origen burgués, pero deseosos de aliarse con la nobleza, que aspiraba a aumentar su poder. Pulgar, que muy conscientemente trataba de justificarse a sí mismo como miembro integrante de una sociedad movediza, fué tal vez el más dotado de aquellos hombres *desarticulados*, que como tales iniciaron ese proceso de articulación que es el ensayo. En él, además, la individualidad personal y el afán sociable, el expresarse y el comunicarse, se combinan equilibradamente. Armonía ideal que raras veces se volverá a encontrar: en Santa Teresa y acaso en Unamuno. El "yo ideal" de Antonio de Guevara (pues era de origen ilegítimo y deseaba incorporarse a la aristocracia dominante) significa ante todo disfraz o estrategia. El formulario de la retórica humanista le sirvió para consolidarse socialmente y embellecer su propia imagen. Si los conversos se hallaron sin raíces, Guevara prefirió no tenerlas o desprenderse de ellas. Gesto de ruptura que, de manera muy distinta, también encontramos en Quevedo. Aquel casi solitario admirador de Montaigne —padre del ensayo europeo— despreciaba profundamente a la nobleza cortesana, a la cual pertenecía, y que para él encarnaba la decadencia española, por contraposición al ideal de nobleza dinámica y de acción heroica con el cual quería identificarse. Sueño individual y actividad colectiva asimismo se confunden en Feijóo, el "Desengañador de las Españas", según le llama Marichal, pues su papel —casi en el sentido histriónico de la palabra— consistió en ser el destructor de los errores comunes y el elaborador de una conciencia pública. Pero es Cadalso quien mejor nos permite entender el concepto dieciochesco del ensayo. Para aquellos reformadores era el lenguaje, no ya el arma táctica que había sido en manos del obispo de Mondoñedo, sino más bien un puente que les tocaba tender entre los hombres para aproximarlos a un modelo humano genérico, el del "hombre de bien". Tentativa que tenía sus inconvenientes y suponía unos sacrificios, a saber: el subordinar la expresión a la comunicación (ya vimos que el equilibrio entre los dos preocupa a Marichal), lo individual a lo social, por medio a veces de un desdoblamiento como el que notamos al comparar el *Diario* de Jovellanos con sus escritos públicos. Dicha armonía entre confesión íntima y sociabilidad no volverá a darse hasta la generación del 98 (supongo que un capítulo sobre el romanticismo corroboraría esta afirmación). Me refiero ante todo a Unamuno, a su constante *derramamiento* o confesión, no ya egocéntrica (como, digamos, en Amiel) o solitaria, sino puesta al servicio de un fin sociable: el que cada "yo" se desenvolviera plenamente, se forjara un alma y así hiciera posible el libre intercambio de individualidades. El ejemplo de Unamuno, y más adelante de Ortega y de Salinas, nos revela claramente lo que es, o habría de ser, para Marichal el destino del ensayista en España. Cuantos escritores estudia en este libro quedan referidos a un idéntico ideal de mediación, de reconciliación, de congregación de energías, de comportamiento a la par espontáneo y sociable. El escribir ensayos y el enlazarse por medio de la palabra con los demás españoles sigficaría, en última instancia, una voluntad de convivencia. *Escribir* —pensaríamos como tributo a lo dicho por un gran poeta de hoy— *es convivir o no es nada.*

Y terminaremos con algunas acotaciones de carácter literario, ya que no poseo suficientes conocimientos históricos para apreciar en cada caso la justeza de los comentarios de Marichal. (Tan sólo indicaría que Santa Teresa, en el capítulo que le es dedicado, poco tiene de escritora mística, y que la presentación de Cadalso no distingue con bastante contundencia entre lo sabido a ciencia cierta y lo conjeturado —peligro contra el cual esta clase de ensayo siempre ha de estar en guardia—.) Mis objeciones —me apresuro a explicar— se dirigen no a lo que Marichal escribe, sino a lo que queda excluído de su libro. Pienso sencillamente que Marichal no ha consagrado *tanto* espacio y *tanto* esfuerzo a la crítica literaria propiamente dicha como hubiera podido y debido.

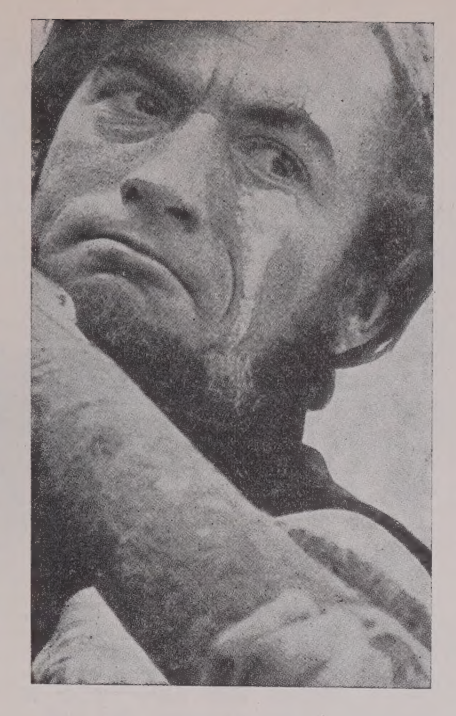
De hecho, este libro no acaba de combinar los métodos del análisis literario con los de la interpretación psicológica o sociológica, si bien en teoría —y esto es sorprendente— el autor hace constar que esa es precisamente su intención: "que los procedimientos de la estilística pueden y deben coordinarse con los de la historia de la cultura es, por lo tanto, para nosotros algo más que una verdad perogrullesca: es el principio que guía más constantemente los trabajos del que esto escribe" (página 10). En la práctica, Marichal nos dice que Pulgar fué el primer ensayista castellano de auténtica calidad, que Guevara, sin embargo, le aventaja o que la obra de Feijóo no tiene gran valor artístico; pero jamás justifica o explica tales juicios. En la práctica, Marichal aparenta creer que nos da un "análisis textual" (véase pág. 151), o que nos caracteriza la peculiaridad estilística de un escritor, pero en realidad se reduce a indicar la interpretación semántica de algún "término-clave" (como "sin concierto" en Santa Teresa o "tino mental" en Feijóo) y por regla general se consagra a esclarecer el *concepto* de la lengua y del estilo que cada ensayista tiene. Una cosa es exponer ideas y otra saborear los aciertos verbales de un escritor. Claro está que no existe tal dilema, que es perfectamente conciliable la intención de Marichal con el estudio preciso del hecho artístico (no sólo con un vago resumen de él, a vista de pájaro, en que se dan por conocidas las investigaciones de críticos anteriores) y que tal conjunción sería muy deseable. Los excesos de la estilística, es verdad, nos traen a todos muy fatigados. Pero no confundamos sus abusos con los usos de críticos tan espléndidos como Amado Alonso, Dámaso Alonso y Carlos Bouñoso. O no olvidemos, para decirlo con palabras muy sencillas, que hoy el principio fundamental de toda interpretación artística es el siguiente: la unión de la crítica y de la historia. Ya que, si así no fuese, los críticos estarían en peligro de ser relegados a un vago *no mans' land* —a mitad de camino entre lo poético y lo histórico.

ESTA reticencia de Marichal también podría explicar los límites de su teoría del ensayo, aunque dicha teoría —hasta ahora uno de los temas menos estudiados por la crítica— no está del todo desarrollada en *La voluntad de estilo*. Me refiero a la noción del ensayo, que indiqué previamente, como "género operante" y carente en España de continuidad formal. ¿Pero no demuestra el mismo Marichal que no pocos ensayistas españoles han conocido muy bien las obras de sus predecesores y hasta han intentado rectificarlas? ¿Y no iría en aumento esta actitud desde la generación del 98, puesto que España es, al parecer, uno de los pocos países donde el que compone ensayos es consciente del género que cultiva? Se trataría, por tanto, de saber si Marichal rechaza por completo o no la idea, en muchas partes aceptada, de que existe una forma, una estructura o una táctica verbal características del ensayo. Que esa originalidad de forma existe, que sus variedades son numerosísimas e indivisibles de otros géneros literarios y que ante ellas la crítica descubre un temible problema de definición, son verdades acaso tan aplicables hoy a la teoría del ensayo como hace algunos años a la teoría de la novela. Pero el ensayo, a diferencia de ciertas clases de novelas (como las que se publican hoy en España), no puede aparentemente prescindir de un mínimo de vitalidad verbal, de un *estilo* singular y vibrante. "Tan sólo el ensayo bueno es un ensayo auténtico", ha escrito el crítico alemán Klaus Günther Just, no con tanta exageración como podríamos pensar. Nadie se negaría a decir, en efecto, que sólo el buen poema es poema. Pero también el ensayo, en mayor o menor grado, cobra realidad y vida en la medida en que la personalidad del autor queda reflejada por cierta andadura o tensión verbal. El "género operante" del ensayo, pues, volviendo a Marichal, ¿no llega a ser precisamente eso —algo operante, persuasivo, capaz de expresión y de comunicación, de individualización personal y de convivencia sociable— en cuanto una voluntad de estilo da origen a una realidad dotada de rasgos artísticos? Nuestra antropología nos llevaría, pues, a concluir que hay una clase de hombres —los ensayistas— que para *crearse* a sí mismos sienten nada menos que la obligación de crear una obra de arte hecha con palabras, por muy desordenada y proteica que sea. Creo que el libro de Juan Marichal, tan convincente y tan logrado, de por sí nos muestra justamente eso, que un ensayo puede ser, a la vez, una forma de acción y una creación literaria.

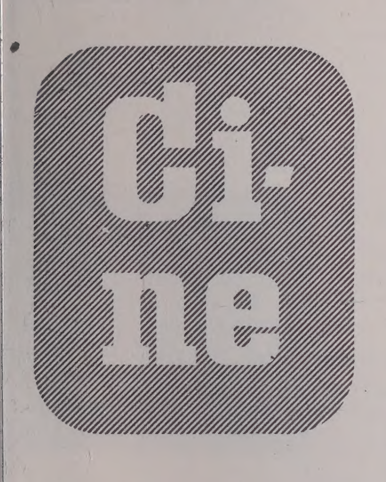
Claudio GUILLEN

'MOBY DICK"

de John HUSTON



John Huston, al adaptar esta no-
ela de Melville, ha querido narrar
n cuento como si lo recitara un
nciano alrededor de las acogedoras
amas de un hogar. De ahí que poco
haya faltado para que el protago-
ista de la película, que lo es tam-
ién de la novela, Israel —Richard
asehart—, y no el capitán Ahab
-Gregory Peck—, viejo, tierra aden-
o y rodeado de sus nietos, contase
película. De hecho, nos la cuenta
. El film se abre y se cierra con su
ersona. No tienen otro objeto los
onólogos o la «voz en off». Y todo
or ser fiel a la novela, para hacer
ncapié en que se trata de una na-
ación literaria.
La plástica y el colorido están tam-
ién de acuerdo con esta intención.
or una parte, los fotogramas son



mo cromos de un viejo álbum de
enturas. Por otra parte, tienen la
lidad de las pinturas realizadas so-
e lienzo neutralizado, en colores
rrosos. Para ello, Huston ha utili-
do, además de los negativos de co-
r, otro en blanco y negro o virado
sepia. Con esta técnica logra efec-
s sorprendentes. En general, predo-
inan los grises azulados y los sepias,
nbos en tonalidades opacas.
La película tiene el ritmo del docu-
ental. En cierto modo, aunque todo
a ficción, es documental, porque se
s descubre minuciosamente las fae-
s y los peligros de los marinos y
s riesgos, concretamente de los ba-
neros, en una época relativamente
ana y envuelta en una atmósfera
íblica» muy anglosajona.
La dimensión religiosa de la novela
quedado reducida en la película
esa atmósfera. ¿Cabría haber profundizado más? Hora y media de película es un espacio muy reducido. Pero lo cierto es que, por no haber ahondado en los personajes, el film queda convertido en una casi vulgar historia de aventuras para niños.

Los personajes, menos uno, están logrados. Sobre todo el que encarna Richard Basehart y su compañero el indio. También están muy logrados los negros y el otro indio arponero. En éstos, lo religioso ancestral, o simplemente el imperativo de su raza, queda dibujado con fuertes caracteres. Israel —Basehart—, en contraposición con el capitán Ahab —Peck—, barroco, hierático, melodramático, es un muchacho sencillo, ilusionado, puro. El capitán Ahab resulta un personaje poco convincente —falso, diríamos—, debido, en primer lugar, a una caracterización y atildamiento inadecuado por haber querido conservar la «galanura» del actor. En la novela, el capitán Ahab es viejo, y sus mutilaciones o cicatrices no le favorecen nada. Otra cosa hubiera sido, si es que se quería utilizar a Peck como intérprete, que la cicatriz estuviese un tanto enrojecida; el ojo, cruzado por esa cicatriz, amarillo; el rostro, arrugado, y el cabello, encanecido. Pero lo más acertado hubiera sido la elección de otro actor más idóneo. Tales, Charles Laughton, Tom Mitchell, Víctor MacLaglen.

Debido a esta falta de caracterización y al no ahondamiento en los personajes, el final, en que todos los hombres, menos uno, perecen, no emociona, es frío. A esta frialdad contribuye también la representación de la gigantesca ballena, la cual resulta bastante artificiosa, por grandilocuente.

Pero el montaje y la realización de Huston son soberbios. Y el encuadre. Y la plástica. Y el colorido. Todo es de gran belleza. De una belleza fría si se quiere, pero belleza al fin y al cabo. Sólo hay emoción y patetismo en determinados momentos; tal el de la despedida del barco en el muelle por las mujeres. Y algún otro en alta mar. Por ejemplo, el canto o música de los negros y la escena en que brilla el fuego de San Telmo.

"EL PRINCIPE Y LA CORISTA"

de Laurence OLIVIER

Esta película es una adaptación de «El príncipe durmiente», de Terence Rattigan. El guión lo ha hecho, hábil e inteligentemente, el propio autor teatral. Y Laurence Olivier lo ha dirigido e interpretado, junto a Marilyn Monroe, también hábil e inteligentemente.

Laurence Olivier, como director, ha resultado en esta película un Lubitsch. Y como actor, un Von Stroheim. Y Marilyn Monroe —que usa el mismo vestuario en toda la película—, una Greta Garbo. Es como si Von Stroheim y la Garbo hubieran interpretado a Olivier y a la Monroe, respectivamente. ¿Quiere decir esto que la Monroe puede interpretar el papel de la Garbo? Está por ver. Lo cierto es que en esta película, sin dejar de ser lo que es —una mujer supersensual—, es una actriz que domina el más leve matiz.

La dirección de Olivier —y la interpretación, por supuesto— es impecable. El colorido es muy bello, y nos recuerda los colores puros que emplearа en su «Enrique V». Hay escenas espectaculares y encuadres de gran plasticidad.

El contenido de la obra no es del todo intrascendente, ya que en lo hondo de estos personajes de opereta late una humanidad o ternura que los convierte en verdaderos seres que sienten. Este es el mejor elogio crítico que se puede hacer al autor de la obra y al realizador. Y, por ende, a sus intérpretes, que tan bien han sabido encarnar el espíritu de los personajes.

"EL PUENTE SOBRE EL RIO KWAI"

de David LEAN

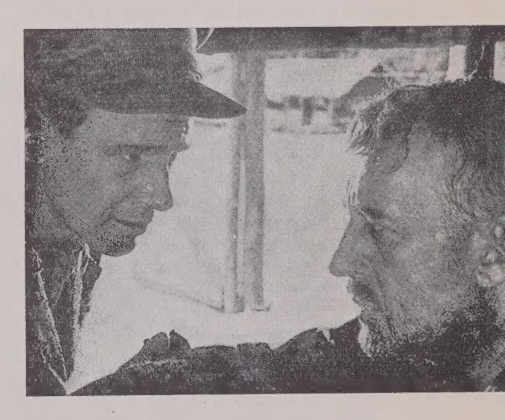
A David Lean le preocupa sobre todo —«Breve encuentro», «Locura de verano»— la inexorabilidad del destino. También la conciencia, el deber y el honor —que a veces son hijos del amor propio—... Y, como contraposición, los defectos que, junto a las virtudes señaladas, urden la trama del vivir humano: el escepticismo, el engaño, la despreocupación... A «El puente sobre el río Kwai» hay que añadir además el heroísmo, el heroísmo de las guerras —en el entierro de un soldado prisionero oímos por boca del cínico oficial americano: «murió por defender... ¿por defender qué?»—, que imprime carácter épico a toda la obra. Este carácter épico queda roto inteligentemente de vez en cuando por momentos de humor sutil o de breves escenas sentimentales al aparecer el sexo contrario.

Los primeros minutos —sepulturas a lo largo del ferrocarril que se está construyendo, trabajo de los prisioneros, el entierro ya aludido, la llegada de los nuevos prisioneros— es lo más patético y logrado del film. Sobre todo, la llegada de los nuevos prisioneros. Es ésta una escena estremecedora y digna de figurar en la más exigente antología cinematográfica. Empezar así la película, con lo mejor de ella, es una audacia artística que sólo pueden permitirse un guionista —el propio autor de la novela, Pierre Boulle— y un director seguros de sí mismos. Aunque no haya otra escena que la supere, hay que conservar en todo momento el nivel primero alcanzado, so pena de malograr el film. Y este nivel, en general, se ha conservado. Tal es su mayor mérito. Y también el máximo elogio que se puede hacer de la película.

Los momentos finales, en cambio, es la parte más débil del film. En la novela, los comandos no llegan a destruir el puente. Este era el verdadero final. Si en la película el puente es destruido, sin duda alguna es porque el guionista y el director han preferido lo espectacular a lo épico. La muerte heroica de los comandos y del coronel inglés en su intento de volar el puente, bastaban. La espectacularidad de la destrucción del puente anula la intimidad de la tragedia de estos hombres que perecen inexorablemente. Por otra parte, dramáticamente, era necesario que el puente quedara intacto, porque era la representación del mañana, de la paz, de la «humanidad»... Y esto no se puede destruir. Es una lástima, sí, que tanto Boulle como Lean hayan preferido lo espectacular en detrimento de un desenlace lógico, acorde con el principio y el implacable desarrollo épico anterior, lo que, además, hubiera aliviado la tensión del espectador.

Los personajes, logradísimos. El coronel Nicholson —Alec Guinness— es el personaje más intrincado. El honor, la justicia, la disciplina, le ciegan hasta tal punto, que del honor hace una cuestión de vanidad o de satisfacción propia; de la justicia, un código, que hay que cumplir a rajatabla; de la disciplina, una civilización «mecanizada». A esto hay que añadir su tendencia a conseguir más de un objetivo, aunque éstos sean de índole





contradictoria. Ejemplo: ¿Por qué construyen los ingleses el puente? En primer lugar, el coronel que los manda hace de la construcción una cuestión de honor: demostrar a los japoneses que son superiores a ellos, que no están derrotados, que en la derrota son vencedores. Y en segundo lugar, porque el trabajo bien hecho dignifica al hombre, y porque dirigiendo ellos las obras, los prisioneros dejarán de ser esclavos para convertirse de nuevo en soldados, en seres humanos. Otra finalidad buena y trascendente es que el puente se construye pensando no para ser utilizado para el *hoy* de la película en guerra, sino para el mañana en la paz.

Los demás personajes, a la misma altura. El americano Shears —William Holden—, cínico, escéptico, despreocupado. Tanto le importa vivir, que su muerte es la más heroica de todas. El coronel Saito —Sessue Hayakwa—, cruel y déspota al principio, tiene la virtud de humillar su orgullo ante la tenacidad temeraria del coronel inglés. Y, en fin, de todos los personajes, hasta el último prisionero, habría que dejar constancia de su logramiento.

El proceso narrativo y la realización cinematográfica, impecables. El ritmo, preciso. La plástica, muy bella. En el colorido destacan los verdes oscuros o intensos de la selva cingalesa y el rojo violáceo del sol tropical.

Miguel BUÑUEL

No deseamos lanzar un manifiesto



Barce y Halffter.



Moreno-Buendía, Ember y Blancafort.

EL GRUPO "NUEVA MUSICA"

En varias ocasiones se nos ha pedido un manifiesto. Pero nosotros creemos que el tiempo de los manifiestos ha pasado. Tales documentos se han convertido, a veces, en pequeños anuncios rutilantes y escandalosos. En muchos casos, cuyo recuerdo está aún relativamente reciente, lo más atractivo de un movimiento estético cualquiera fué su manifiesto inicial. En él solían verterse conceptos violentos y exaltados, se prometía siempre una pureza estética mantenida a ultranza y se aniquilaba con cuatro palabras al pasado, que generalmente había sido un error digno del más profundo olvido.

Nuestro tiempo no tolera ya tales exabruptos; tampoco brotan con espontaneidad de la mente. Todo ello es una buena señal; el síntoma de que, a través de la confusión y de la contrapartida de exaltaciones hipersensitivas desesperadas, un ingrediente poderoso de objetividad va entrando en el mundo. Hoy se exige algo más que puras palabras. Hubo una época en que se podía descollar como «orador», es decir, por tener la palabra fácil y brillante, aunque no se dijeran más que solemnes tonterías. Pero ahora el dominio mágico de la palabra empieza a declinar.

Hay algo más que se opone al manifiesto. Si éste no representa un puro estallido individualista y arbitrario, sino una aportación a un gran esfuerzo comunitario, entonces se precisa un entusiasmo justificativo que sólo puede producirse en presencia de acontecimientos que afecten favorablemente al destino de un pueblo. En tal caso, un manifiesto puede significar la incorporación de un sector de la nación a un nuevo y prometedor enfoque en la marcha del país. Este no es el caso.

Por todo ello no va a ser un manifiesto lo que demos a la publicidad en estas páginas amablemente cedidas por el Director de INDICE. Y sí solamente una exposición de deseos y proyectos del Grupo.

Nosotros y la tradición

La vida del Grupo NUEVA MUSICA es muy corta. Enero de este año. Días fríos y lluviosos del Madrid invernal. Escenarios: el entreacto de un concierto en el Conservatorio; después, algunas reuniones nocturnas en la atmósfera caliente de los cafés madrileños —primero «Chócala», después «Noche y día», por último «León»—, mientras tras los cristales brilla el asfalto mojado, en el que se reflejan los rojos y verdes de los anuncios luminosos.



García Abril y De Pablo.

Luego hemos querido resucitar en Madrid —¿o crear?— ese ambiente de concentración que representan las reuniones musicales íntimas, que sirven de regulador entre la hosca soledad del compositor y el acontecimiento siempre exterior e impersonal del concierto.

La atmósfera de una estética renovadora es, creemos, insuficiente sin un conocimiento hondo y cordial de la tradición, y especialmente de la tradición nacional. Nunca hemos pensado en una rotura con la música española que nos ha precedido. Por el contrario, es nuestro deseo enraizarnos bien en la continuidad de una tradición nada desdeñable. Podemos vanagloriarnos de mantener esta conexión desde todos los puntos de vista: técnico, estético y personal.

Si esta continuidad que pretendemos establecer resulta a veces difícil de captar, se debe solamente a la inevitable falta de perspectiva, que produce, en tantos momentos históricos, una apariencia de ruptura donde hay —siempre— una línea ininterrumpida.

La aportación de técnicas no surgidas originariamente en España no constituye en sí novedad alguna: es un hecho de revitalización que sucede periódicamente en todas las naciones y culturas.

Estética

No tenemos una estética común, aunque sí una unidad de acción: acelerar la evolución de la música española hasta sincronizarla con el momento europeo. Esto hace surgir el problema —más aparente que real— de una posible desvirtuación de los contenidos musicales españoles típicos. Podría pensarse que la liquidación absoluta de la temática folklórica produjera una «desnacionalización» de nuestra música.

Aquí funciona un malentendido. La música española de los siglos clásicos —desde Juan del Encina a Gaspar Sanz, pasando por Victoria, Guerrero, Morales, Salinas, Cabezón, Narváez, Mudarra, Milán y tantos otros— no es, naturalmente, música «nacionalista». La utilización de temas populares es consecuencia exclusiva del Romanticismo, y en manera alguna inherente a la esencia de la música no sólo española, sino de ningún lugar del mundo. Sobre esta cuestión no puede existir duda alguna.

Planteado así el problema en sus términos justos, nuestra música no es tampoco «nacionalista». Y precisamente con ello continuamos el camino marcado por la anterior generación, cuya meta ha sido siempre la superación de los puros datos folklóricos.

Entendemos que esta liberación del nacionalismo explícito puede alcanzarse por varios caminos. Por eso no nos imponemos una estética común, que resultaría, caso de ser posible, una limitación empobrecedora.

PROYECTOS

He aquí algunos de los objetivos básicos que el grupo NUEVA MUSICA se propone:

1. Reuniendo todas las fuerzas innovadoras musicales españolas —no sólo de Madrid, sino incorporando los núcleos que trabajan en Barcelona, Valencia, Bilbao, Sevilla y otras ciudades— hacer de España un organismo musical compacto que pueda pesar en el desarrollo de la música europea.

2. Dar a conocer, a través de conciertos, no sólo la música española actual, sino las obras musicales extranjeras más significativas, con el fin de, completando la labor que en este sentido realizan diversas entidades españolas, hacer oír lo más característico de la producción musical contemporánea.

3. Aumentar las posibilidades de los intérpretes españoles, fomentando, además, la formación de extensos repertorios nacionales que, a su vez, puedan ser llevados al extranjero por estos mismos intérpretes.

4. Resolver definitivamente el grave problema de las ediciones musicales españolas, cuya escasez e insuficiente difusión impiden la expansión de la música española por el ámbito nacional y extranjero; impidiendo asimismo la dispersión de las obras de compositores españoles por las editoriales extranjeras.

5. Hacer una intensa campaña de divulgación musical que atraiga a este terreno nuevos y extensos sectores del público español.

6. Por último, fomentar un acercamiento generacional entre la música y otras actividades artísticas y literarias. En España este acercamiento apenas ha existido. Pintores y escultores, poetas y novelistas, han vivido, con raras excepciones, al margen del mundo musical, muy al contrario de lo que sucede en otros países europeos. Quisiéramos que se viera en la música española una expresión de nuestro tiempo, tan legítima, clara y contundente como la plástica o literaria.

PRECIOS DE SUSCRIPCION:

España	(un año)	150 pesetas
Extranjero	(un año)	5,— dólares
Países de habla española	(un año)	4,50 dólares

MADRID: Francisco Silvela, 55 ● Apartado 6076

